

# **Pasolini. *Medea*: μῦθος καὶ σῆμα para denunciar la catástrofe contemporánea<sup>1</sup>**

**Pau Gilabert Barberà**  
**Universitat de Barcelona<sup>2</sup>**

## **Resum:**

La tragedia de Medea es también para Pasolini la tragedia del mundo contemporáneo occidental, y el cine, según dice, es la semiología de la realidad. La *Medea* del director italiano deviene, pues, un mito antiguo portador de señales diversas que han de ser interpretadas por espectadores no distraídos. El objetivo de este artículo es precisamente ofrecer interpretaciones razonadas por el hecho de analizar minuciosamente imágenes y discursos (*lógoi*) del guión, teniendo siempre en cuenta las explicaciones del mismo director presentes en entrevistas y todo tipo de escritos.

## **Palabras clave:**

Pier Paolo Pasolini, Medea, tragedia griega, tradición clásica, cine

## **Abstract:**

To Pasolini Medea's tragedy is likewise the tragedy of the contemporary Western world and cinema is the semiology of reality. His *Medea* thus becomes an ancient myth pregnant with signs to be interpreted by attentive viewers. My aim here is to put forward reasoned interpretations based on a close analysis of the images and verbal discourse (*lógoi*) of Pasolini's script, ever mindful of the explanations given by the director himself that have been published in interviews, articles and other texts.

## **Key words:**

Pier Paolo Pasolini, Medea, Greek tragedy, classical tradition, cinema

Que cualquier recreación o adaptación del personaje “Medea” difícilmente puede obviar la catástrofe espiritual que la tradición mítica y Eurípides le atribuyeron, es evidente; que Pasolini, además de reproducir la catástrofe personal, la convirtiera en “señal o signo” (*sêma*) de la contemporánea, quizá no sería evidente –o no lo sería tanto–, si el director italiano no hubiera tenido a bien explicarse<sup>3</sup>. Con todo, la paradoja era inevitable, ya que su opción por el lenguaje universal del cine, en el caso de Pasolini, fue fruto de una creciente desconfianza hacia el *lógos*, esto es, hacia la eficacia e idoneidad de la comunicación verbal, mientras que el gesto, el ritual y la experiencia onírica, por ejemplo, le seducían cada vez más<sup>4</sup>. Por consiguiente, el hecho de tener que

<sup>1</sup> Este artículo (publicado en inglés en *Faventia*, 37, 2015, 91-122) es resultado del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia español: “Usos y construcción de la tragedia griega y de lo clásico” -referencia: FFI2009-10286 (subprograma FILO); investigador principal: Profesor Carles Miralles Solà.

<sup>2</sup> Profesor titular del Departamento de Filología Griega de la Universitat de Barcelona. Gran Via de les Corts Catalanes 585, 08007 Barcelona. Teléfono: 934035996; fax: 934039092; correo electrónico: [pgilabert@ub.edu](mailto:pgilabert@ub.edu); página web personal: [www.paugilabertbarbera.com](http://www.paugilabertbarbera.com)

<sup>3</sup> “*Medea* does not succeed in providing analogical links between its diegetic world and contemporary social reality. Pasolini intended to use the past as a ‘metaphor for the present’, but there is nothing in the film which prompts the viewer to pursue this metaphorical lead. Only intellectual abstraction and familiarity with his intentions allow the viewer to see in Jason and Medea two metaphors for the present” (Viano 1993, p. 242).

<sup>4</sup> Sobre la biografía de Pasolini y su trayectoria artística, véase, por ejemplo: Ceccatty 2005; Naldini 2000 y 1989; Rinaldi 1982 y Siciliano 1978. Sobre crítica e interpretación, véase, por ejemplo: Annovi, 2017; Reck 2010; Mazza 2002; Savoca 2002; Novello 2001 y Fortini 1993.

explicarse obedecía entre otras razones al contraste entre la decepción que sentía ante la sociedad contemporánea, burguesa, pragmática, racional y desacralizada, y su entusiasmo por lo primitivo o bárbaro, sagrado, pregramatical y preracional. Movido por este entusiasmo, su cine evita conscientemente la “verbosità e... letterarietà... i film pasoliniani sono... visivi e... antiletterari... sviluppano una drammaturgia originale, che riscrive liberamente quella dei modelli greci, e in cui la parola non gioca un ruolo dominante, ma coopera con tutti gli altri codici: suono, immagine, gesto, musica, costumi”<sup>5</sup>. *Medea* (1969)<sup>6</sup> es la prueba fehaciente de ello, y cabría preguntarse, pues, si está al alcance intelectual del público en general o sólo de una élite<sup>7</sup>. Pasolini reconocía que había rodado películas de élite, nostálgicas del pasado<sup>8</sup>, antidemocráticas y aristocráticas en opinión de algunos, aunque, siendo contrarias a la cultura de masas, para él la más antidemocrática, resultaban ser un acto tal vez inútil pero idealista de democracia. Y, sin embargo, cuando en cierta ocasión un entrevistador le preguntó: “¿Piensa que *Medea* puede ser entendida por esta élite...?”, su respuesta fue: “Ciertamente, con dificultad, porque yo pido al espectador tanta atención cuanta ha sido mi fatiga para rodar la película. O sea, no quiero presuponer un espectador distraído. Si está distraído, peor para él”<sup>9</sup>. Por tanto, cabría pensar que, quizá porque quería evitar las distracciones, optó por un cine que reprodujera la realidad, en principio no susceptible de interpretaciones sofisticadas –por ejemplo, la Capadocia turca para representar la Cólquide de la *Medea* de Eurípides-<sup>10</sup>, pero lo cierto es que Pasolini se rinde al poder semiológico de esta misma realidad, para él una fuente inagotable de signos que exigen justamente mucha atención y esfuerzo interpretativo: “La realidad es lenguaje... Esto significa que nuestros gestos, expresiones, acciones o palabras son signos para alguien que los interpreta...”<sup>11</sup>.

En efecto, el cine de Pasolini interpela al espectador desde la misma realidad o acción y, habida cuenta de que el cine es la “lengua escrita de la acción”<sup>12</sup>, “la

<sup>5</sup> Fusillo 1998, pp. 13-14.

<sup>6</sup> Director: Pier Paolo Pasolini; guión: P. P. Pasolini basándose en la tragedia homónima de Eurípides; escenografía: Dante Ferretti; vestuario: Piero Tosi; música: P. P. Pasolini con la colaboración de Elsa Morante; montaje: Nino Baragli; sonido: Carlo Tarchi; producción: Franco Rosellini (Roma) / Les Films Number One (Paris) / Janus Film und Fernsehen (Frankfurt); distribución: Euro International Films; origen. Italia-Francia-RTF; duración: 118’.

<sup>7</sup> Sobre la vertiente intelectual, filosófica y política de Pasolini, véase, por ejemplo: Pasolini, 2015; Ricordi, 2013; Brisolin, 2011; Martinelli 2010.

<sup>8</sup> “Quando il film uscì, all’inizio del 1970, da sinistra si levarono le solite voci: ‘Ma perché Pasolini si volge sempre al passato?’, ‘Perché non guarda più in avanti?’, ‘È forse diventato un nostalgico reazionario?’. E ancora: ‘Qual’ è l’utilità pratica di un film del genere?’, ‘Che cosa può farsene la classe operaia di un’arte così estetizzante?’. Edoardo Sanguineti, al solito, sparò a zero: ‘Pasolini è sempre stato uno scrittore (e un regista) postumo, fin dal primo istante’ ” (Baldoni 2010, p. 71). Véase también: Ponzi, 2013.

<sup>9</sup> Resumen de una entrevista a Pasolini, televisada y publicada en *Paese Sera*, 29 de enero de 1970 (citado por González 1997, p. 166).

<sup>10</sup> Naturalmente, las razones para hacerlo son más profundas: “Nei miei film storici io non ho mai avuto l’ambizione di rappresentare un tempo che non c’è più: se ho tentato di farlo, l’ho fatto attraverso l’analogia, cioè rappresentando un tempo moderno in qualche modo analogo a quello passato. Ci sono ancora dei luoghi del Terzo Mondo dove si fanno dei sacrifici umani: e ci sono tragedie dell’inadattabilità di una persona del Terzo Mondo al mondo moderno: è questo persistere del passato nel presente che si può rappresentare oggettivamente... il passato diviene una metafora del presente: in un rapporto complesso, perché il presente è l’integrazione figurale del passato” (citado por De Giusti 1979, p. 82 y extraído de “Il sentimento della storia”, *Cinema Nuovo*, nº 205, 1970).

<sup>11</sup> Marinello 1999, p. 32.

<sup>12</sup> Sobre el Pasolini cineasta, véase, por ejemplo: Maraschin, 2014; D’Ascia, 2012; Caminati 2010; Subini 2007; Cherubini 2005; Micciché 1999; Spila 1999; Rohdie 1995; Greene 1990; Bergala 1981 y Stack 1969 (cap. 11).

semiología del cine presupone la semiología de la realidad”<sup>13</sup>. Este lenguaje es exigente, reclama una mente despierta y en modo alguno perezosa, pero garantiza a su vez que la confusión, si finalmente surge, no es el resultado de malinterpretar el mensaje tal vez críptico de un creador imaginativo, sino de haber perdido el hábito de leer la Vida con el rico vocabulario de signos que ésta emite: “He llegado a la conclusión de que el cine, al reproducirla, realiza una perfecta descripción de la realidad; y que el sistema de signos del cine es, en la práctica, el mismo sistema de signos de la realidad. ¡Por lo tanto, la realidad es un lenguaje!... Ahora bien, si la realidad habla, ¿quién es el que habla y con quién habla? ...” (Fantuzzi, p. 155)<sup>14</sup>.

Pues bien, querría ser un espectador atento y no distraído de la *Medea* de Pasolini; querría que me hablase; querría ser un buen receptor e intérprete de su complejo mundo de signos; querría captar la realidad antigua –y por analogía contemporánea– que el director italiano buscó y filmó; querría saber identificar las reflexiones a las que parece invitarnos y aplicarlas, si cabe hacerlo, a las situaciones que él ya no conoció; querría, en suma, ser merecedor de la atención del lector, si acepta acompañarme en este viaje analítico por el universo semiológico en que Pasolini convirtió uno de los mitos más sobrecogedores e inquietantes de la tradición griega<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Fantuzzi 1978, p. 21.

<sup>14</sup> Citado por Fantuzzi y extraído de una entrevista realizada por Peter Dragadze. Cumple, decir, además, que Pasolini, como resultado del estudio de los medios al alcance del cine para reproducir la realidad, afirmaba que esta realidad no es sino cine al natural, de manera que puede ser considerada el lenguaje humano principal. Sin embargo, para un repaso de las ideas de Pasolini al respecto confrontadas con sus críticos, sobre todo Christian Metz, véase, por ejemplo: “La lingua scritta dell’azione” a *Nuovi argomenti* (Roma), nº 2, aprile-giugno 1966, incluido después en *Empirismo Eretico* (Milano: Garzanti, 1972).

<sup>15</sup> En relación a los mitos en la obra de Pasolini, es usual incardinarlos en la recuperación de la mitología de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, y se alude a la tradición del romanticismo alemán –los ensayos sobre mito y palabra del filólogo W. F. Otto, que cita a Schelling y Hölderlin– y la tradición de la lingüística y la semiología –R. Barthes. *Mythologies* (1957); Lévi-Strauss. *Mythologiques* y M. Eliade. *Le mythe et le sacré*, a principios de los años sesenta (véase, p. e.: Mariniello, pp. 142-144: “La reflexión de Pasolini sobre el mito se sitúa... tras los pasos de la tradición romántica y heideggeriana... Según la escuela heideggeriana, definir el mito como mentalidad, como visión del mundo, significa no haber entendido que el mito no es ‘una obra del pensamiento que tiene como objeto el mundo y la existencia. Éste precede más bien a cualquier pensamiento... lo orienta y lo determina’. Para concebir el mito hace falta... salir de los esquemas del pensamiento moderno. Pasolini parece asumir este desafío y el cine constituye el medio que hace posible mantenerlo”. Véase también: Fabro 2006.

La catástrofe personal de Medea (Maria Callas) comienza con la irrupción de Jasón (Giuseppe Gentile) en su vida, de modo que Pasolini nos pone al corriente de la genealogía del protagonista masculino del guión y de cómo se inició su degradación ética. Resumiendo al máximo el único *lógos* inevitablemente largo y apresurado de la película, el Centauro (Laurent Terzieff) explica a un Jason de cinco años que todo comenzó con el cabrón de piel de oro que Hermes regaló a Néfele. Frixo, que era su hijo, perseguido por Ino, segunda mujer de Atamante, hijo a su vez de Eolo y padre de Jasón, fue transportado por el cabrón a Ea y entregado al rey Eetes, el cual lo sacrificó a Zeus en señal de agradecimiento. El vellocino de oro del cabrón sacrificado traía la suerte a los reyes, porque garantizaba que su reino no tendría fin. Los descendientes de Eolo, como Atamante, rey de Yolcos, ciudad rica en ovejas y trigo cercana a Ea, lo codiciaban, pero no lo consiguieron. El tío de Jasón, Pelias (Paul Jabara), encarceló a su hermano Atamante y se hizo con el reino. El Centauro ha protegido a Jasón desde entonces: *‘... es una historia complicada’*, dice, *‘porque está hecha de cosas y no de pensamientos’* (*‘è una storia complicata, perché è fatta di cose e non di pensieri’* - escenas 5 y 6)<sup>16</sup>.

En estas escenas, rodadas en un marco natural y lacustre –Yolcos-, el Centauro vive con el Jasón niño, si bien le habla como si ya previera al Jasón adulto, egoísta, racional y calculador, aquél que objetiva las cosas y las piensa para ajustarlas a su interés. El hombre antiguo, por el contrario –el que Jasón no será-, actúa<sup>17</sup>, hace cosas, porque forma parte de un Ser único y eterno, llamado desde los griegos “Naturaleza” (*Phýsis*) por el hecho de brotar espontáneamente (*phýō*) y autorealizarse al margen de cualquier diseño racional diferente y anterior a ella misma. De momento, predomina el *lógos* y menos la semiología, pero ahí queda también la señal-advertencia: para comprender la historia que empieza ahora mismo, el espectador deberá revisar su *modus cogitandi*. Y la prueba no se hace esperar: el Centauro se dirige ahora al Jasón adolescente y le transmite una sabiduría secular que la sociedad contemporánea del primer mundo ni entiende ni recuerda ya:

*‘Todo es santo, todo es santo, todo es santo. No hay nada natural en la naturaleza, jovencito, tenlo bien presente. Cuando la naturaleza te parezca natural, todo habrá terminado –y comenzará algo distinto. ¡Adiós cielo, adiós mar! ¡Qué cielo más hermoso! ¡Cercano, feliz! Dime: ¿acaso te parece que hay algún trocito que no sea no natural, que no esté poseído por un Dios? Y el mar es así, en este día en que cumples trece años y pescas en el agua templada. ¡Mira a tus espaldas! ¿Qué ves? ¿Algo natural quizá? ¡No; es una aparición lo que ves a tus espaldas, como las nubes que se reflejan en el agua inmóvil y pesada de las tres de la tarde! Mira allí abajo... aquella franja en el mar lustroso y rosado como el aceite. Y aquellas sombras de los árboles... aquellos cañaverales... ¡En cada punto hacia al que miran tus ojos, se esconde un Dios! Y, si no está ahí, ha dejado las huellas de su presencia sagrada, o el silencio, o el olor a hierba o el frescor del agua dulce... Sí;*

<sup>16</sup> Todas las citas en italiano corresponderán a la edición Garzanti de la *Medea* (Pasolini, 1991); las traducciones al castellano son mías.

<sup>17</sup> “El hombre inserto en la vida, en el giro de la pura acción, descifra continuamente el lenguaje de la Realidad: el bárbaro frente a la bestia está frente a un “signo” de ese lenguaje: si es una bestia comestible la mata, si es feroz, huye, etc. El comer, el huir, son otros “signos” de ese lenguaje. Vivir es... un manifestarse a través del *pragma*: y esa manifestación no es más que un momento de monólogo que la realidad realiza consigo misma acerca de la existencia. En efecto, tanto la bestia comida cuanto el bárbaro que la come forman parte del cuerpo total de lo Existente o de lo Real, físicamente sin solución de continuidad” (Pasolini 2005, p. 393).

*todo es santo, pero la santidad es también una maldición. Los dioses que aman –al mismo tiempo- odian’ (‘Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo. Non c’è niente di naturale nella natura, ragazzo mio, tienelo bene in mente. Quando la natura ti sembrerà naturale, tutto sarà finito –e comincerà qualcos’altro. Addio cielo, addio mare! Che bel cielo! Vicino, felice! Di’, ti sembra che un pezzetto solo non sia innaturale? Non sia posseduto da un Dio? E così è il mare, in questo giorno in cui tu hai tredici anni, e peschi con i piedi nell’acqua tiepida. Guardati alle spalle! Che cosa vedi? È forse qualcosa de naturale? No, è un’apparizione, quella che tu vedi alle tue spalle, con le nuvole che si specchiano nell’acqua ferma e pesante delle tre del pomeriggio!... Guarda laggiù... quella striscia nera sul mare lucido e rosa come l’olio. E quelle ombre di alberi... quei canneti... In ogni punto in cui i tuoi occhi guardano, è nascosto un Dio! E se per caso non c’è, ha lasciato lì i segni della sua presenza sacra, o silencio<sup>18</sup>, o odore di erba o fresco di acque dolci... Eh sì, tutto è santo, ma la santità è insieme una maledizione. Gli dei che aman –nel tempi stesso- odiano<sup>19</sup> –escena 7, pp. 544-45).*

Este *lógos* del Centauro y las señales emitidas por el ámbito lacustre en el cual vive con el Jasón niño nos retrotraen a un estadio anterior a la aparición del hombre racional *stricto sensu*, lo suficientemente distanciado de la Naturaleza para objetivarla, crear el nombre y adjetivo correspondientes, certificar la naturalidad de cuanto le rodea, y, por consiguiente, entenderlo como algo diferente de él mismo. Para el hombre antiguo, en cambio, ni el nombre ni el adjetivo tienen sentido y, en todo caso, si cumple decirlo desde nuestra manera de pensar, nada –humanos incluidos- ha dejado de ser todavía, paradójica y positivamente, “no-natural”<sup>20</sup>. Todo “es”, sin origen, sin causa, sin un Principio creador, o, dicho desde una conciencia y sentimiento religiosos ahora perdidos, todo es “santo”, todo es “sagrado”<sup>21</sup>, todo se impone y vive por su fuerza divina, todo es una “hierofanía” global y, en consecuencia, nada –humanos incluidos de nuevo- se distancia o se eleva jerárquicamente por encima del resto. Nos hallamos, por tanto, en las antípodas de aquel hombre engrandecido del célebre coro de la *Antígona* de Sófocles<sup>22</sup>, el que se sabe superior a algo llamado ya naturaleza, hasta el punto de dominarla y distanciarse lo bastante de ella para ejercer de hecho la no naturalidad. No; no puede haber nada “natural” en este ámbito antiguo y lacustre, porque los seres viven una Realidad única, no divisible en partes que podrían pretender ser unas más naturales que otras –una vez creado el adjetivo, claro está. Y, siendo esta Realidad el Todo, siendo la Divinidad que se manifiesta por doquier, es también el origen de la felicidad y desgracia humanas, nos ama y odia a un tiempo. Así es la Vida para el hombre antiguo, así es la Realidad, y Pasolini quiere presentarla al mundo no ya como una hierofanía sino como una “hierosemia” ininterrumpida:

<sup>18</sup> Sobre el silencio y la voz en el cine de Pasolini, véase, por ejemplo: Manzoli, 2001.

<sup>19</sup> Que todo debe ser atribuido a los dioses, fortuna y desgracia, es una idea ciertamente muy griega; véase, por ejemplo: Arquíloco (West 1989, fr. 130), idea que domina toda la época arcaica y que arranca ya de Homero (*cfr.*, por ejemplo: *Il.* XXIV, 527 y ss.).

<sup>20</sup> Expresión que creía haber inventado, pero que después lee en la *Historia de las religiones* de Mircea Eliade. En todo caso, entrevistado por DufLOT, dice: “La característica de las civilizaciones campesinas, de las civilizaciones sagradas por tanto, es no encontrar la naturaleza ‘natural’... me doy cuenta de que esta nostalgia que tengo por lo sagrado idealizado y que acaso nunca ha existido –debido a que lo sagrado siempre ha sido objeto de una institucionalización al principio, por ejemplo, a través de los chamanes, luego de los sacerdotes-, que esta nostalgia tiene algo de equivocado, de irracional, de tradicionalista” (DufLOT, pp. 100-101).

<sup>21</sup> Sobre lo sagrado en la obra de Pasolini, véase, por ejemplo: Benini, 2015; Gallo & Felice, 2014; Conti 1994.

<sup>22</sup> Versos 332-375 (Lloyd-Wilson 1990).

“... si tuviese que hacer una semiología del cine, en realidad haría más o menos la misma semiología que si tuviese que hacer una semiología de la realidad... para mí la realidad es una hierofanía —y lo es, digamos que sentimentalmente, intuitivamente—; después de haber hecho este razonamiento, todo es más extraño: la realidad ya no es una hierofanía, sino una hierosemia; es decir, un lenguaje sagrado”<sup>23</sup>.

Al Centauro —a Pasolini?<sup>24</sup>— sólo le resta ya excusarse, no ante el Jasón adolescente sino ante el espectador, por haber osado hablar de antiguas sabidurías, de mitos y rituales, aunque a los “burgueses racionales y lógicos” que ahora contemplan su *Medea* más les valdrá abrir la mente y la sensibilidad a las emociones corporales y cotidianas del hombre antiguo, en modo alguno inferiores a sus experiencias personales más íntimas, y a buen seguro demasiado complejas y faltas de ingenua poesía:

*Centauro: ‘Quizá, además de embustero, te habré parecido también demasiado poético. Pero, ¿qué quieres?, para el hombre antiguo, los mitos y los rituales son experiencias concretas integradas en su existir corporal y cotidiano. Para él, la realidad es una unidad tan perfecta que la emoción que siente, supongamos, ante el silencio de un cielo estival, equivale en todo a la experiencia personal más íntima de un hombre moderno... Tú irás a reclamar tus derechos al tío usurpador de tu reino y él para eliminarte tendrá necesidad de algún pretexto, te enviará a realizar alguna empresa. A reconquistar el vellocino de oro, por ejemplo; así irás a un país lejano allende el mar. Allí tendrás experiencias de un mundo que está muy lejos del uso de nuestra razón, su vida es muy realista, como verás, porque sólo quien es mítico es realista y sólo quien es realista es mítico’ (‘Forse, oltre che bugiardo, ti sarò sembrato anche troppo poetico. Ma che vuoi, per l’uomo antico i miti ed i rituali sono esperienze concrete, che lo comprendono anche nel suo esistere corporale e quotidiano. Per lui la realtà è una unità talmente perfetta, che l’emozione che egli prova, mettiamo, di fronte al silenzio di un cielo d’estate, equivale in tutto alla più interiore esperienza personale di un uomo moderno... Tu andrai dal tuo zio usurpatore del tuo regno a reclamare i tuoi diritti ed egli per eliminarti avrà bisogno di qualche pretesto, ti manderà a compiere qualche impresa. A riconquistare il vello d’oro per esempio, così te ne andrai in un paese lontano al di là del mare. Qui farai esperienze di un modo che è ben lontano dall’uso della nostra ragione, la sua vita è molto realistica come vedrai perché solo chi è mítico è realistico e solo chi è realistico è mítico’<sup>25</sup>—escenas 11 y 15, p. 545).*

---

<sup>23</sup> Extraído de una entrevista con Giuseppe Cardillo (Pasolini, 2011, p. 79).

<sup>24</sup> Tengamos presente, por ejemplo, que la traducción italiana de *Les dernières paroles d’un impie* (1981) de Jean Duflot, que reúne entrevistas a Pasolini de 1969 a 1975, se titula “Il sogno del centauro” (1983).

<sup>25</sup> El Centauro verbaliza ahora la narración, el mito, en un pasaje de la *Medea* que ha sido siempre motivo de discusión. Maurizio (1993, p. 238) habla del “mythical realism” de Pasolini opuesto al “naturalism” y añade: “It was the Enlightenment that stripped the world of its mythical halo and reduced the entire realm of non-human reality to a state of nature to be scientifically studied and technologically mastered. In Pasolini’s terms, the philosophy of Enlightenment could be defined as reason severed from passion, pure reason. Pasolini does not reject reason per se, but a specific, mutant form of rationality which, in Adorno and Horkheimer’s seminal assessment of the dialectic of Enlightenment, goes by the name of ratio. Ratio is rational activity deprived of any moral goal and transformed into a pure instrument of domination”.

Signos aparte –los referentes al ámbito “no natural”-, el *lógos* predomina aún, pero ahora el Centauro pasa a tener forma humana, de manera que a mi juicio él y sus anuncios y reflexiones devienen el *sêma* indicador de la gran obsesión pasoliniana, es decir, denunciar el verdadero cambio antropológico operado en el hombre, rendido definitivamente al deseo nocivo de poseer más y más bienes –la mayoría superfluos<sup>26</sup>-, en el seno de una sociedad industrial que le induce al Consumismo elevado a la categoría de única divinidad adorable. El Centauro-Hombre, que percibe la degradación de quienes tiempos atrás en lugar de extasiarse “se entasiaban” de hecho en la Vida, advierte ahora a Jasón que el instinto usurpador y asesino de su tío Pelias hará que él se apodere del vellocino de oro en un mundo lejano –i. e., lo robe-, atentando así contra la “divina religión” (“divina religione” –escena 15) que ambos practican y comparten. En efecto, de esta su atadura o *religio* con lo que es “no natural” se desprende una lección definitiva: la aceptación de la alternancia inevitable “muerte-resurrección”, la de las “semillas que pierden su forma bajo tierra para renacer después” (“*semi che perdono la loro forma sotto terra per poi rinascere*”), pero, ahora –es decir, en el mundo de sus experiencias futuras-, “esta lección definitiva ya no sirve... es un recuerdo lejano que ya no te atañe” (“*ora questa lezione definitiva non serve più... un lontano ricordo che non ti riguarda più*”), ergo el Hombre engrandecido y soberbio sólo se siente atado a su codicia y no siente necesidad alguna de la Divinidad: “En efecto, no hay ningún Dios” (“*Infatti non c'è nessun Dio*” –escena 15A).

Las experiencias personales de los urbícolas contemporáneos son en verdad muy diferentes. Incluso cuando, abrumados por el estrés y el agobio de las ciudades, salen al campo y gozan de los panoramas abiertos, de los olores del campo o de las tonalidades de un atardecer, etc., en realidad parecen querer recuperarse para continuar con la locura anterior antes que integrar en sus vidas todo lo que la Naturaleza –ahora ya inevitablemente “natural”- les ofrece. Quizá sí que, como mantenía Pasolini, hemos hecho un viaje sin retorno y lo máximo a lo que podemos aspirar es a escarbar en nuestra estratigrafía personal, en las diferentes capas acumuladas a lo largo de los siglos, y encontrar el sedimento profundo de lo que fuimos una vez para así plantearnos con garantías una auténtica *metánoia* o conversión. De momento, sin embargo, los hombres y las mujeres del primer mundo ya no recuerdan nada de lo que sabían y no entienden por ejemplo la muerte, sino que la temen como si fuera algo antinatural y ajeno. Es un mundo donde los humanos ocupan el centro –radicalmente antropocéntrico, pues-, donde Todo no puede ser santo, porque sólo ellos merecen la pena, y donde no hay ningún dios, porque ellos se han atribuido la divinidad en exclusiva. Su grandeza es indiscutible, sí, pero nunca el hombre estuvo tan sólo.

Convencido de que la realidad es un lenguaje en sí misma, un sistema de signos que revela una estructura cósmica, y de que la cosmovisión que él defiende debería impedir o dificultar cualquier réplica, Pasolini halla en el mundo campestre de la Capadocia y Anatolia turcas el trasunto contemporáneo de la Cólquide de Medea, base de una analogía evidente. Opta por un esquema de oposiciones binarias<sup>27</sup>, claras y firmes, de tal suerte que ara cumple ver el reverso del trágico anuncio profético del Centauro. La palabra prácticamente desaparece y el espectador puede contemplar y sentir el silencio de una comunidad agrícola, y ver cómo hombres y mujeres, jóvenes y ancianos, se

<sup>26</sup> “La educación recibida ha sido: tener, poseer, destruir” (Pasolini 2005, *Palabras...* p. 309, corresponde al capítulo “Todos estamos en peligro”).

<sup>27</sup> “G. Nowell-Smith (*Pasolini's Originality*, 1977) ha fissato una serie di polarità costanti nel cinema pasoliniano: Presente/Passato; Repressione/Libertà; Tecnologia/Natura; Borghesia/Mondo contadino (e sottoproletariato); Adulto/bambino; Padre/Madre; Progresso/Regressione; tutta l'opera di Pasolini sarebbe un tentativo estremo di dare coerenza ai secondi termini” (Fusillo, pp. 148-49).

reúnen ante un disco solar<sup>28</sup> para cumplir el ritual de regeneración cíclica de la Vida – posteriormente llamada “Naturaleza”. Saben que dependen de ella porque son parte de un Todo vivo, y le ofrecen en sacrificio la sangre de uno de sus jóvenes, cuyo rostro mostrará la alegría de haber sido el elegido hasta que tiemble humana y comprensiblemente ante la inminencia del fin de su vida. Consumado el sacrificio, gritan exultantes, recogen la sangre y algunos órganos del joven sacrificado y, acto seguido, se dispersan por los campos para, con esta valiosa savia regeneradora, untar el trigo, las viñas, los árboles y los frutos. Medea, la sacerdotisa, “sabe” –y no “recuerda”– la lección antes mencionada por el Centauro y pronuncia las palabras rituales: “*Da vida a la semilla y renace con la semilla*” (“*Da’vita al seme e rinasci con il seme*” –escena 20, p. 546)<sup>29</sup>. El ritual incluye asimismo una simulación de renovación de la familia real en plena fiesta orgiástica, y en cuyo transcurso el pueblo les escupe a la cara<sup>30</sup>, etc., etc.

Pues bien, el espectador ha visto el ritual, la interpretación de los signos es obvia, y la provocación y el escándalo también<sup>31</sup>. La reproducción fílmica de la vida campestre turca no puede incluir, naturalmente, un sacrificio humano, pero Pasolini decide representarlo, porque Medea es al fin y al cabo la “bárbara” como “bárbaros” son para los civilizados griegos todos aquellos que no hablan su lengua. ¿La humanidad debe volver a este estadio de salvajismo? ¿El hombre es también una semilla que, una vez muerta, renace con la Naturaleza toda?<sup>32</sup> El mundo contemporáneo no puede sino calificarlo de cruel, pero Pasolini confía que comprendamos que no se trata de una crueldad calculada y egoísta. Antes al contrario, pensar que los humanos han de pagar un tributo a la Naturaleza precisamente porque viven de ella –la Ecología pide tan sólo que la respeten–, es un idea razonable en la medida en que no considera al hombre un Dios intocable, sino una parte más de un equilibrio de fuerzas global. ¿Qué es esta crueldad comparada con el desprecio absoluto que la sociedad industrial, fruto de un capitalismo o neocapitalismo sin escrúpulos, siente por la Naturaleza? ¿Qué es comparada con la crueldad racional, calculada, fría, sofisticada, antinatural y antihumana que la civilización actual ha practicado y practica –y no es necesario pensar tan sólo en las dos guerras mundiales del siglo XX–? ¿Qué es comparada con la

<sup>28</sup> Como siempre se ha señalado (véase, p. e.: Fusillo, p. 172-73) el sol y el fuego siempre connotan el universo de Medea: además del sol que preside el sacrificio humano, tenemos el fuego que purifica Medea cuando sube al templo, el fuego mágico que en sueños abrasa a Glauce y Creonte; el Sol que habla a Medea; la destrucción de la casa de Medea por el fuego; el fuego que separa los mundos de Medea y Jasón al final; simbolizan, pues, el mundo sagrado de Medea y también su poder de destrucción y muerte.

<sup>29</sup> “Questo rapporto tra il mito greco e il mondo contadino ruota principalmente intorno al concetto di ciclicità... Pasolini teorizza più volte la ciclicità del mondo contadino, che ha assorbito e vanificato la novità del pensiero cristiano, di per sé ‘unilineare’ e non ciclico... per dodici millenni la storia e la religione umana sono stati dominati dai ritmi ciclici della civiltà agricola, che si basano sul continuo alternarsi di principio e fine, morte e resurrezione, alba e tramonto” (Fusillo, pp. 20-21).

<sup>30</sup> “Si tratta di un caso raro e affascinante di cinema antropologico, girato in Turchia fra gli abitanti di Göreme” (Fusillo, p. 158).

<sup>31</sup> “El objetivo del arte moderno es, según Pasolini, el de escandalizar... Ahora bien, los burgueses que asisten a la proyección de un filme “escandaloso” se dividen en dos categorías: “Una categoría ‘selecta’ de élite intelectual, que desde hace siglo y medio está vacunada contra los escándalos, más aún, los desea para intentar encajarlos, comprenderlos y liberar de este modo su conciencia. La otra categoría es la de la burguesía *tout court*, que no ha querido nunca vacunarse contra el escándalo y sale, del escándalo, endurecida y confirmada en sus ideas” (Fantuzzi, pp. 116-7).

<sup>32</sup> Pasolini lo explica también apelando a la analogía del montaje cinematográfico. Hay que morir, porque: “mientras estamos vivos, carecemos de sentido y el lenguaje de nuestra vida es intraducible: un caos de posibilidades... La muerte ejecuta un montaje fulminante de nuestra vida... elige sus momentos significativos... la inmortalidad es inmoral” (Marinello, p. 43).



explotación salvaje de la Naturaleza<sup>33</sup> y del hombre por el hombre, no en aras de un progreso real, sino de un desarrollo ininterrumpido, acelerado e irracional?<sup>34</sup>

Las señales indicadoras de lo que es una sociedad agrícola preindustrial en la cual pervive un auténtico espíritu comunitario ya han sido visualmente emitidas. Y ahora Pasolini nos convoca a palacio, centro del poder, donde el astuto Pelias maquina y actúa pensando tan sólo en su propio interés<sup>35</sup>. Jasón le ha pedido que le restituya el reino, pero él, tal como había anunciado el Centauro, ha hallado el modo de neutralizar una reclamación que sabe justa:

*“Hay un signo de la perennidad y del orden; esta señal es la piel de oro de un cabrón divino; se halla en una tierra lejana, allende el mar, donde nadie ha estado jamás. Si tú traes a nuestra ciudad aquella piel de oro, yo te restituiré el reino”* (*“Esiste un segno della perennità del potere e dell’ordine, questo segno è la pelle d’oro di un caprone divino, essa si trova in una terra lontana, oltre il mare, dove nessuno è mai stato. Se tu porterai nella nostra città quella pelle d’oro io te lo restituirò, il tuo regno”* –escena 25, p. 546).

Que el Poder necesita señales o signos, es hartó sabido, pero Pasolini espera del espectador una reflexión adicional: los únicos signos que dan fe de un poder y autoridad reales son fruto del esfuerzo y del sacrificio y nunca de un robo. En el reino de Pelias, no obstante, nada es santo ya, puesto que en su mente se ha instalado el cálculo egoísta, apoyándose en el cual inducirá a Jasón al saqueo y al pillaje. Sabemos que el nudo trágico “exige”, por así decirlo, que Jasón caiga en la trampa que le ha tendido su tío, o podríamos afirmar incluso que se ve “obligado” a aceptar el destino que el Centauro ya le anunciara, pero Pasolini nos exhorta de hecho a cuestionar semejante planteamiento. Allende o aquende el mar, siglo tras siglo, poderes de todo signo y condición se han entregado a exterminios y expolios, a menudo con la excusa vergonzante de “civilizar” a los bárbaros y de ampararse en la naturaleza sagrada de su misión –ni tan sólo merece la pena buscar los ejemplos más ilustrativos que a buen seguro están en la mente de todos. Pasolini, por su parte, insistió una y otra vez en la explotación del tercer mundo por parte del primero, si bien por “tercer mundo” entendía tanto los países subdesarrollados “allende de...”<sup>36</sup> como los que conoció personalmente, por ejemplo y

---

<sup>33</sup> “Los ciudadanos italianos quieren saber conscientemente por qué en estos diez años de supuesta civilización tecnológica se han realizado desastres inmobiliarios, urbanísticos, paisajísticos y ecológicos tan salvajes, abandonando el campo a sí mismo, siempre salvajemente” (Pasolini 2005, *Palabras...* p. 256, corresponde al capítulo “¿Por qué el proceso?”).

<sup>34</sup> Al respecto y sobre la visión política y social de Pasolini, véase, por ejemplo: Sapelli 2005; Giménez 2003 y Pasolini 1999.

<sup>35</sup> González (1997, p. 129) señala el significativo contraste entre la Cólquide y sus “ropas extrañas y exageradas... acompañadas de objetos simbólicos –máscaras zoomórficas y vegetales, hachas... ratones colgantes... ruedas solares...” y Yolcos “con las telas finas que lucen las morenas hijas de Pelias, de colores claros, blancos y anaranjados... Corinto mantiene la ligereza de las telas y la suavidad de los colores poco saturados... Tanto en Yolcos como en Corinto nos movemos en los espacios de la corte real... en lo que toca a Medea: tanto ella como sus servidoras, sus hijos y el pedagogo, se cubren con ropajes pesados de colores oscuros”. Señala también el contraste entre la asimetría que impera en la Cólquide y la simetría presente en Yolcos y Corinto, y la diferencia entre la tipología corporal de la primera ciudad y las otras dos, etc. (pp. 129-39).

<sup>36</sup> Pero no sólo África, la India o el Oriente Medio: “The fact that the Greek myths (European) and African life were analogous mirrors for him could be extended beyond Africa and Greece to Europe generally in the past (pre-Renaissance) and to a Europe of the present in the poor areas of Southern Europe when a peasant, rural life and society were still existent. It was the point Pasolini stressed in //

entre otros, los jóvenes del subproletariado romano de los *borgate*<sup>37</sup>, mayoritariamente hijos de emigrantes de la Italia meridional<sup>38</sup>.

Y, por si acaso alguna mente se había distraído, la emisión se señala continúa sin descanso: Jasón y los argonautas llegan a la “civilizada” Cólquide convertidos en “bárbaros” y vulgares salteadores. No conciben que los caballos que encuentran deban continuar en libertad en el campo, sino que han de ser suyos. “*Cojámoslos*” (“*Prendiamoli*”). Pero, sobre todo, faltos ya de cualquier sentido de lo que es sagrado, irrumpen en un templo, roban su tesoro, al vigilante apaleado le “obsequian” con las migajas de su expolio, y Jasón tiene a bien burlarse de él pidiéndole que rece por ellos<sup>39</sup>: “*Toma, reza por nosotros*” (“*Tieni prega per noi*” –escenas 35, 39, pp. 546-547). La interpretación de las imágenes-signos parece muy fácil, pero, ¡cuidado!, porque el margen de interpretación de este lenguaje pasoliniano debe de ser lo suficientemente amplio para abrir los ojos y la conciencia a los innumerables excesos del neocapitalismo hasta llegar a ver a sus valedores como ladrones *stricto sensu*. En efecto, en mi opinión no es descabellado entender el templo como la alegoría de la vida sagrada y épica del subproletariado –la más valiosa de sus posesiones<sup>40</sup>–, a quien el sacrílego neocapitalismo roba la dignidad, tentándolo ahora no con las migajas, sino con un grado de superproducción tal que lo aboca a un consumismo desenfrenado y le hace creer, además, que está progresando<sup>41</sup>.

De acuerdo con la lógica de las oposiciones binarias, el comportamiento de Medea ha de ser naturalmente el contrario al de Jasón. Ella no va al templo a robar, sino a orar: “*Preparadme; quiero ir a orar al templo*” (“*Preparatemi voglio andare a pregare al tempio*” –escena 39, p. 547)<sup>42</sup>. Siguiendo, pues, los pasos marcados por el ritual, se hace

---

*Vangelo*, setting the *Gospel* in Calabria, and also in *Edipo Re*, where he relocated Sicilians in Morocco” (Rohdi 1995, p. 88).

<sup>37</sup> Véase, por ejemplo: Rhodes 2007 y Siciliano 2005.

<sup>38</sup> “Un subproletariado todavía heroico pero condenado a desaparecer engullido por un sueño: “... este subproletario residual y condenado... a la desaparición, representa una resistencia... a la colonización que en pocos años iba a construir una periferia muy diferente, habitada por unas gentes plenamente sometidas al centro hacia donde se dirigían cada mañana, ‘atraídas por aquel trabajo que les daba el bienestar y, por consiguiente, aquel aire de sueño’ ” (Pasolini 2005, p. 327; corresponde al capítulo “Léxico pasoliniano: ‘Accattone’ ” y la cita pertenece a P. P. Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Turín, 1992, p. 497).

<sup>39</sup> “Oponía burguesía (modo de vida burguesa) y religión (modo religioso de vivir) como datos absolutamente incompatibles en la práctica. Burguesía quiere decir, según su manera de entenderla, apego a la posesión (el pasado como tradición, al futuro como garantía de bienestar); la religiosidad, según Pasolini, es precisamente lo contrario: exige el desapego de lo poseído” (Fantuzzi, p. 83).

<sup>40</sup> En los personajes miserables, al margen de una conciencia histórica, Pasolini reencuentra una matriz épico-religiosa... los elementos que entran en juego en la psicología de un... subproletario, son siempre, en cierto modo, puros porque son inconscientes y, por tanto, esenciales” (Fantuzzi, p. 66).

<sup>41</sup> “Los jóvenes subproletarios romanos han perdido... su cultura... se les ha proporcionado un modo de vida burgués (consumista): han sido clásicamente destruidos y aburguesados... la atroz infelicidad o la agresividad criminal de los jóvenes proletarios y subproletarios se deriva precisamente del desequilibrio entre cultura y condición económica, de la imposibilidad de realizar (salvo miméticamente) modelos culturales burgueses a causa de la persistente pobreza enmascarada por una mejora ilusoria del nivel de vida” (Pasolini 2005, *Palabras...* p. 266, corresponde al capítulo “Mis propuestas sobre la escuela y la televisión”).

<sup>42</sup> Antes que Medea quede anonadada por la visión de Jasón, los cantos de trabajo de las campesinas hablan ya de un cierto Jasón, bellísimo, que llegará a la Cólquide desde tierras lejanas y traerá la destrucción y la muerte: “*Nuestro reino limitaba con el cielo / Pero el vendrá y horadará el cielo / Y así acabará nuestro reino. / Él reirá mientras nosotras lloraremos / Porque en la boca tiene el nombre de la blasfemia / Y por donde pasará todo será árido. / Él pondrá fin a nuestro Reino / Y la sangre derramada por su causa / Cancelará para siempre la sangre que para Dios es sagrada. / Nosotras conocemos los*

revestir con los atributos de sacerdotisa antes de caminar por encima de un fuego purificador. Y, sin embargo, también ella cometerá una acción indigna. Efectivamente, mientras reza, aparece Jasón y se desmaya bajo el impacto de una experiencia personal que intuimos intensa. Comprende que aquel hombre viene en busca de la piel de oro y decide ayudarlo. Da un puntapié a las ofrendas del templo y consume el sacrilegio intentando arrancar el vellocino de su soporte<sup>43</sup>. No puede con sus solas fuerzas, baja a palacio y pide ayuda a su hermano Apsirto<sup>44</sup>. Lo roban, se encuentran con Jasón y los argonautas y finalmente huyen todos hacia la nave Argo. Medea sabe que su padre, el rey, los perseguirá, de tal suerte que mata a Apsirto, lo descuartiza y va lanzando sus miembros por el camino, puesto que no duda que la expedición real se detendrá una y otra vez a fin de cumplir con el sagrado deber para con los restos del príncipe muerto. Medea, Jasón y los argonautas embarcan en la nave y se hacen a la mar. La expedición real regresa al fin con los miembros descuartizados de Apsirto y toda la comunidad, con la madre y reina al frente, lo lloran ritualmente –escenas, 46, 47 y 49, p. 548.

Toda esta serie de imágenes-signos son ciertamente fáciles de interpretar y, sin embargo, el *sêma* central ha sido tal vez el más simple y el menos elaborado. No importa; es evidente que Pasolini magnifica la fuerza indómita de *érōs* para explicar la traición de Medea a su pueblo y a sí misma, su catástrofe espiritual, sacrilegio o conversión al revés. Incluso en una época como la nuestra en que se ha intentado explicar el enamoramiento como el resultado de un complejo pero identificable proceso químico que genera atracción –y, por consiguiente, sería posible controlarlo-, Pasolini se inclina por presentar *érōs* como una fuerza esencial ingobernable que ha causado, causa y causará estragos<sup>45</sup>. Para una mente religiosa occidental parece imposible pensar

---

*campos de viñedos pero no el mar. / Nosotras conocemos los campos de ajo y guisantes pero no el mar. / Y él viene de del mar, y él viene del mar. / El sol se volverá negro como un montón de crines / Y la luna entera se retirará a la sombra / Y el viento soplará sin rumor alguno. / Caeremos como muertos por tierra / Y cuando volvamos a abrir los ojos / Veremos las cosas abandonadas para siempre por Dios. / Mientras estaremos rezando / Caeremos por tierra como epilépticos / Y cuando volvamos a levantarnos ya no conoceremos a Dios. / Él no sabrá que los muertos vuelven / Con el rostro cubierto de máscaras / como los ratones de sus cuevas. / Pero será hermoso y seguro de sí mismo / Y gustará a las jóvenes como un Dios” (“Il nostro regno aveva per confine il cielo / Ma egli verrà e forerà il cielo / E così il nostro Regno finirà. / Egli riderà mentre noi piangeremo / Perché ha sulla bocca il nome di bestemmia / E dove lui passerà tutto sarà arido. / Egli porterà la fine del nostro Regno / E il sangue sparso per causa sua / Cancellerà per sempre il sangue sacro a Dio. / Noi conosciamo i campi di vitti ma non il mare / Noi conosciamo i campi di aglio e piselli e non il mare / Ed egli viene dal mare, ed egli viene dal mare. / Il sole diventerà nero come un sacco di crine / E tutta quanta la luna si ritirerà nell’ombra / E il vento soffierà senza far rumore. / Cadremo come morti per terra / E quando riapriremo gli occhi / Vedremo le cose abbandonate per sempre da Dio. / Mentre staremo pregando / Cadremo per terra come epilettici / E quando ci rialzeremo non conosceremo più Dio. / Egli non saprà che i morti ritornano / col viso coperto dalle maschere / come i topi dalle loro tane. / Ma sarà bello e sicuro di sé / E piacerà alle ragazze come un Dio” –escenas 32, 34, 36, i 40, pp. 547-48).*

<sup>43</sup> “El templo que custodia el Vellocino es muy probablemente el actual vestíbulo de la Tokali Kilise – también en Gorëme-, en su momento pequeña iglesia de una sola nave con bóveda de cañón, decorada en el siglo X con imágenes figurativas cristianas que tampoco han sido ocultadas para la película, sino que, antes bien, son mostradas como fondo con un cierto deleite” (González 1997, p. 126).

<sup>44</sup> *Cfr. Ov. trist.* 3. 9. 26-34 (Owen 1915). Véase también: Bremmer, 83-102, en Clauss, J. J.; Johnston, S. I., 1997.

<sup>45</sup> “Para mí, el erotismo es en primer lugar cultura, por tanto ritual del espíritu. Se puede demostrar científicamente, a través de Saussure y de Morris, que en el terreno semiológico existe un ‘lenguaje del sexo’... La anomía suprime todo lo que bloquea el deseo infinito de Eros. Porque el Eros contiene una fuerza que no posee la facultad de auto-satisfacerse. Durkheim utiliza... con razón una antigua metáfora: pasado el muro de contención de la ciudad (la *ratio*) se abre el horizonte infinito, comienza la desmesura castigada por los dioses. En ese caso, el Eros escapa de las normas humanas. Edipo mata a su madre, Medea a sus hijos. Julián, de *Porcile*, ama los cerdos y se hace devorar por ellos’ (Duflot 1971, pp. 94-5).

que el mal pueda situarse, por así decirlo, en el centro mismo del bien, pero este *érōs*, tal como lo presenta el director italiano, es también y paradójicamente una hierofanía, una manifestación salvaje de lo sagrado<sup>46</sup>, causa de grandes “bienes” —como librar a los humanos de permanecer encerrados en sí mismos, o infundirles entusiasmo y amorosa locura<sup>47</sup>, etc.—, pero causa igualmente de los mayores “males”<sup>48</sup>. Medea, pues, vencida por un deseo que la supera, se entrega a un hombre que jamás comprenderá su gesto. Medea pierde la unión con su pueblo y pierde sus raíces, se deja seducir por un salteador y entra en un letargo del que no despertará hasta que, años más tarde en Corinto, recuerde y recupere la fuerza que le viene de Helios, su abuelo. Esta Medea, sin embargo, debe de ser también un signo de los tiempos que a Pasolini le tocó vivir, ya que lo que él consideraba la traición del tercer mundo a sí mismo, la conversión a un modelo ajeno con su consiguiente y trágica autodesestructuración —*lato sensu*—, no es explicable si no es por la fascinación sentida por este otro salteador, llamado Occidente o primer mundo, el cual lo ha conquistado tentándolo con un desarrollo “erótico” —i. e., generador de deseo<sup>49</sup>.

Así, pues, si mi reflexión anterior no es errónea, para Medea todo es fruto de la experiencia sagrada del *érōs*, puesto que, incluso después del sacrilegio, cuando ella, Jasón y los argonautas han desembarcado, recuerda aún qué debe hacerse, al tiempo que se descubre aterrorizada por lo que ha perdido:

*“¡Este lugar se hundirá porque no tiene soporte! ¡Ah! ¡No rogáis a Dios para que bendiga vuestras tiendas! No repetís el primer acto de Dios... no buscáis el centro... no marcáis el centro. ¡No! ¡Buscad un árbol, un palo, una piedra! ¡Ah! ¡Háblame tierra, hazme oír tu voz! ¡Ya no recuerdo tu voz! ¡Háblame sol! ¿Dónde está el punto desde donde puedo oír vuestra voz? Háblame tierra, háblame sol. ¿Quizá os estoy perdiendo y ya no volveréis? ¡Ya no oigo lo que me decís! ¡Tú, hierba, háblame! ¡Tú, piedra, háblame! ¿Dónde puedo sentirte, tierra? ¿Dónde puedo volver a encontrarte? ¿Dónde está el vínculo que me ataba al sol? ¡Toco la tierra con mis pies y no la reconozco! ¡Miro el sol con mis ojos y no lo reconozco!”* (“Questo luogo sprofonderà perché è senza sostegno! Aaaaah! Non pregate Dio, perché benedica le vostre tende! Non ripetete il primo atto di Dio... Voi non cercate il centro... non segnate el centro. No! cercate un albero, un palo, una pietra! Aaaaah! Aaaaah! Parlamì, terra, fammi sentire la tua voce! Non ricordo più

---

Sobre *éros*, el deseo y el cuerpo en la obra de Pasolini, véase, por ejemplo: Gragnolati, 2013; Parussa 2003 y Mantegazza 1997.

<sup>46</sup> “Medea’s desire to aid Jason and flee with the Golden Fleece is not a fanciful whim but, rather, an extension of her desire for association with the divine. All her deeds (The betrayal of her people, the murder of Absirto, the poisoning of Glauce, and, eventually, the murder of her children) serve to salvage the sacred” (Ryan-Scheutz 2007, p. 68).

<sup>47</sup> Pensemos tan sólo, por ejemplo, en los diferentes discursos del *Simposio* o del *Fedro* de Platón (Burnet 1901 rpr. 1991), y del *Erótico* de Plutarco (Flacelière 1980).

<sup>48</sup> Medea actúa movida por la pasión y algunos señalan que para Pasolini la pasión es un depósito de inocencia: “Para él, la pasión es un valor y todo lo que se dice y hace apasionadamente está por definición exento de juicio moral... la pasión es su amuleto, su signo de reconocimiento, su inagotable depósito de inocencia” (Maresca 2006, p. 31, corresponde al capítulo “Pasolini, Estilo y Verdad”, a cargo de Alfonso Berardinelli).

<sup>49</sup> “Su lucidez... le impedía no darse cuenta... de la fascinación que a su vez sentían los jóvenes africanos por los productos y el modo de vida de sus colonizadores, un síntoma inequívoco para él de que también el tercer Mundo estaba a la larga condenado a la industrialización capitalista” (Pasolini, 2005, *Palabras...* p. 342, corresponde al capítulo “Léxico pasoliniano: ‘Tercer Mundo’”, a cargo de Mariano Maresca y Juan Ignacio Mendiguchia).

*la tua voce! Parlami sole! Dov'è il punto dove posso ascoltare la vostra voce? Parlami, terra, parlami, sole. Forse vi state perdendo per non tornare più? Non sento più quello che dite! Tu erba, parlami! Tu pietra, parlami! Dov'è il tuo senso, terra? Dove ti ritrovo? Dov'è il legame che ti legava al sole? Tocco la terra coi piedi e non la riconosco! Guardo il sole con gli occhi, e non lo riconosco!"* – escena 57, pp. 548-49).

Oírle pronunciar estas palabras y verla correr enloquecida sobre una tierra yerma es ciertamente conmovedor, y, acostumbrados ya a la analogía a la que se nos induce una y otra vez –si por ventura no nos hemos distraído-, también nosotros nos podemos descubrir aterrorizados por aquel cambio antropológico mencionado antes y por haber hecho un viaje sin retorno<sup>50</sup>. Somos, en opinión de Pasolini, seres sin raíces que han perdido su vínculo con la tierra de la cual dependen, la que nos lo daba y enseñaba todo. El diálogo se ha roto y, por consiguiente, ni ella, ni el sol, ni la hierba y un largo etcétera de difícil enumeración ya no nos dicen nada. Aparentemente seguros y protegidos en nuestros centros urbanos, “hiperprovistos” por la ingente producción de nuestras sociedades industriales, creemos tenerlo todo, dominarlo todo, controlarlo todo, pero nos falla la base y podemos hundirnos –nos hemos hundido ya-, como a Medea le parece que ha de suceder si aquellos hombres no buscan un centro, un palo o una piedra<sup>51</sup>. En el mundo impera una orgullosa “antropofanía” de seres entregados al consumo, y ya no comprenden que el sentimiento religioso ancestral les hacía felizmente más humildes y conscientes de formar parte de un Todo que, como base y fundamento, exige aparcarse el abuso y pide en cambio una colaboración filial.

Jasón vuelve a palacio con Medea y el vellocino de oro; ya puede reclamar su reino, pero he aquí que Pelias le tiene reservada una “*esperienza inaspettata*” (“*esperienza inaspettata*”), a saber, “*comprender que los reyes no están obligados a mantener sus promesas*” (“*comprendere che i re non sempre sono obbligati a mantenere le loro promesse*”). Lo más inesperado, con todo, es la respuesta de Jasón:

Jasón: “*Bien, lo he entendido; cedo. ¡Quédate con tu vellocino de oro, signo de la perennidad del poder y del orden! Mi empresa me ha servido al menos para comprender que el mundo es más grande que tu reino... Y, además, si quieres que te diga lo que a mí entender es la verdad, esta piel de cabrón, lejos de su país, ya no tiene significado alguno*” (“*Bene, ho capito, cedo, ecco qua. Tieniti il tuo vello, segno della perennità del potere e dell'ordine! La mia impresa mi è servita almeno a capire che il mondo è più grande del tuo regno... E poi, se vuoi che ti dica quello che secondo me è la verità, questa pelle di caprone, lontano dal suo paese, non ha più alcun significato*” –escena 59, p. 549).

<sup>50</sup> África y Asia quedarían como reserva de un hombre antiguo: “A Pasolini no le interesaban sólo estas islas tercermundistas del mundo desarrollado. África y Asia, sobre todo, fueron para él lugar de huida y búsqueda, huida de ese mundo posthistórico al que no sentía pertenecer y búsqueda de culturas aún salvadas de la catástrofe antropológica acaecida en Occidente...” (Pasolini, 2005 p. 341, corresponde al capítulo “Léxico pasoliniano: ‘Tercer Mundo’, a cargo de Mariano Maresca y Juan Ignacio Mendiguchia).

<sup>51</sup> “Aunque qui si risente l’influsso del Trattato di Eliade (*Traité d’histoire des religions*), e del capitolo dedicato a “Lo spazio sacro: tempio, palazzo, Centro del Mondo”... Medea cerca il ‘sacro’ che ha abbandonato nella Colchide, e il cui sentimento è cessato di colpo con l’apparizione ‘carnale’ di Giasone, proprio nel Centro, nell’Omphalos in cui era custodito il Vello d’oro” (Fusillo, p. 168).

Muy probablemente, la representación del mito llevará la mente del espectador a un pasado remoto, pero estas imágenes han sido creadas para que comprenda analógicamente que la degradación ética del maquinador Pelias es rabiosamente contemporánea. La palabra –y aún más la promesa-, en los tiempos en que todo era santo, sólo podía ser vehículo de verdad, pero Pelias, ¡tantos como los hay en el mundo!, no tiene palabra y no es posible confiar en él pese al alto lugar que ocupa en un reino pretendidamente regido por la razón y el derecho. Pasolini nos invita a reflexionar sobre la catástrofe espiritual que supone el paso de un estadio en que bastaba con dar la palabra, a otro de retroceso ético –y nunca de progreso- en que hay que escribir-registrar la palabra ante notario y disponer de toda una serie de mecanismos procesales y penales para castigar su posible incumplimiento. Este cambio puede parecer un paso hacia adelante, emblemático incluso de la civilización, pero, en realidad, es un paso atrás de graves consecuencias.

Por el contrario, estamos ahora ante el único Jasón éticamente positivo del guión, el que es capaz de renunciar al vellocino de oro –y, por lo tanto, al poder- y ensanchar su mente como ancho ha comprobado que es el mundo, lo suficientemente sagaz incluso para darse cuenta de que el vellocino, lejos de su país, no tiene valor o significado algunos. Este Jasón sería el que, según cuentan algunas fuentes míticas, lejos de Yolcos y acogido en Corinto, vive diez años de felicidad con Medea y sus dos hijos, hasta que se despierta en él la codicia, sus ojos se fijan en Glauce (Margareth Clementi), la hija del rey, y decide romper el vínculo con Medea, un vínculo como hemos visto sagrado, puesto que se basaba en una fuerza esencial: *érōs*.

Y, dado que Pasolini nos convierte de hecho en intérpretes de signos, ¿por qué no pensar en todos los expolios históricos de tesoros ajenos, materiales, culturales o de cualquiera otra índole? Sean cuales sean estos poderes expoliadores –y los museos o “contenedores” *lato sensu* del expolio-, han pensado en el beneficio inmediato, pero no han ensanchado su mente y no han comprendido que lo que expoliaban tenía para los expoliados un significado a menudo religioso y, por descontado, intransferible. De todos modos, habida cuenta de la crítica implacable de Pasolini al consumismo desenfrenado en el mundo neocapitalista contemporáneo, no puedo dejar de pensar en la adopción por parte de este mundo de modas, costumbres, hábitos alimentarios, etc., claramente ajenos, responsables del fin de equilibrios seculares en aras de una uniformización destructora de la alteridad<sup>52</sup>. Y peor es aún, naturalmente, cuando es el tercer mundo quien adopta del primero o cuando la adopción le viene impuesta, desestructurándolo trágicamente.

Jasón se despidе de los argonautas –escena 69, p. 549- y, acto seguido, lo vemos ya en Corinto<sup>53</sup>, años después, alejado de Medea y a punto de hacer un gran

<sup>52</sup> “Los italianos quieren saber también... qué es y cómo se define el “nuevo modo de producción”... y si por casualidad... no producirá por vez primera en la historia “relaciones sociales inmodificables”, es decir, sustraídas y negadas, de una vez para siempre, a cualquier forma de “alteridad” (Pasolini, 2005, *Palabras*... p. 258, corresponde al capítulo “¿Por qué el proceso?”). “... el consumo hedonístico y pragmático, que se agota en un universo tecnocrático y puramente terreno, cuya naturaleza consiste en el ciclo de la producción y del consumo... con un modo de vida uniformizado según las direcciones de una economía y unos poderes capitalistas o neocapitalistas, propaga una irresistible insaciabilidad consumista. Y así domina absolutamente las aspiraciones no sólo de aquellos que son, de grado, el apoyo de esa sociedad, sino a la vez de aquellos que son las víctimas de la misma” (Monclús 1976, p. 59).

<sup>53</sup> Las escenas de los muros están filmadas en la ciudad siria de Alep y las del interior de la ciudad en la Piazza dei Miracoli de Pisa (Fusillo, p. 19). González (pp. 125-27) señala que la “geométrica” Piazza dei Miracoli representa “un ámbito arcaico, pero refinado, donde la vida y el poder no están ya regidos por lo sacro, como sucedía en la Cólquide; más bien da la impresión de que lo sagrado haya sido allí sustituido

descubrimiento gracias a la aparición simultánea de dos Centauros. Al iniciar la redacción de este análisis, decía que Pasolini había sentido la necesidad de explicarse. Pues bien, respecto de lo que ahora cumple comentar, en su momento Jean Duflot, en una larga entrevista, le pidió que así lo hiciera<sup>54</sup>. Antes, sin embargo, conviene leer el que sin duda es uno de los diálogos capitales del guión:

*C: 'Jasón, Jasón'. J: '¿Cómo es que estás aquí?...'. Voz del Centauro: '¿Debes de querer decir cómo es que estamos aquí?'. J: '¿Es una visión?'. C: 'Si lo es, eres tú quien la crea. Nosotros dos de hecho estamos en tu interior'. J: 'Pero yo he conocido un solo centauro'. C: ¡No! Has conocido dos: uno sagrado cuando eras un niño, y uno desacralizado cuando fuiste adulto. Pero lo que es sagrado se conserva junto a nuestra forma desacralizada. Y henos aquí, uno al lado del otro'. J: 'Pero, ¿cuál es la función del viejo centauro, aquél que he conocido de niño, y que tú, Centauro Nuevo, si lo he entendido bien, has substituido sin hacerlo desaparecer?'. C: 'Él no habla, naturalmente, porque su lógica es tan diferente de la nuestra que no se podría entender... Pero yo puedo hablar por él. Es bajo su signo que tu –más allá de tus cálculos y de tu interpretación- en realidad amas a Medea'. J: '¿Yo amo a Medea?'. C: 'Sí, y, además, te compadeces de ella, y comprendes... su catástrofe espiritual, su desorientación de mujer antigua en un mundo que ignora aquello en lo que ella siempre ha creído... la pobre ha experimentado una conversión al revés, y no se ha recuperado'. J: '¿Y de qué me sirve saber todo esto?'. C: 'De nada. Es la realidad'. J: '¿Y tú por qué razón me lo dices?'. C: 'Porque nada podría impedir al viejo Centauro inspirar sentimientos, y a mí, al nuevo Centauro, expresarlos'. (C: 'Giasone, Giasone'. J: 'Come mai sei qui?...'. Voce Centauro: 'Vuoi dire come mai siamo qui?'. J: 'È una visione?'. C: 'Se lo è, sei tu che la produci. Noi due siamo infatti dentro di te'. J: 'Ma io ho conosciuto un solo Centauro'. C: 'No! Ne hai conosciuti due: uno sacro, quando eri bambino, uno consacrato, quando sei diventato adulto. Ma ciò che è sacro si conserva accanto alla sua nuova forma sconsacrata. Ed eccoci qua, uno accanto all'altro!'. J: 'Ma qual è la funzione del vecchio Centauro, quello che ho conosciuto da bambino, e che tu, Centauro Nuovo, se ho ben capito, hai sostituito, non facendolo scomparire, ma sostitendoti a lui?'. C: 'Esso non parla, naturalmente, perché la sua logica è così diversa dalla nostra, che non si potrebbe intendere... Ma posso parlare io, per lui. È sotto il suo segno che tu –al di fuori dei tuoi calcoli e della tua interpretazione- in realtà ami Medea'. J: 'Io amo Medea?'. C: 'Sì. E inoltre hai pietà di lei, e comprendi la sua ... catastrofe spirituale, il suo disorientamento di donna antica in un mondo che ignora ciò in cui lei ha sempre creduto... la poverina ha avuto una conversione alla rovescia, e non si è più ripresa...'. J: 'E a che mi serve sapere tutto ciò?'. C: 'A nulla. È la realtà'. J: 'E tu per quale ragione me lo dici?'. C: 'Perché nulla potrebbe impedire al vecchio Centauro di ispirare dei sentimenti e a me, nuovo Centauro, di esprimerli' –escena 69.1, pp. 550-551).*

Se comprende que Pasolini se explicase, pero, en realidad, el diálogo es inteligible por sí mismo, y al espectador tan sólo se le pide que tome en consideración una determinada visión intelectual del hombre contemporáneo. Duflot habla de “dualismo”,

---

por el mismo poder y su fuerza”. De todos modos, para todo lo referente a los lugares topográficos, véase, por ejemplo, Mancini 1982, pp. 387 y siguientes.

<sup>54</sup> Duflot 1971, p. 91.

pero Pasolini lo corrige. No hay “dualismo” ni “desdoblamiento”; la presencia de los dos centauros, un signo que obviamente hay que interpretar, “significa que lo sagrado, una vez desacralizado, no desaparece en absoluto. El ser sagrado sigue yuxtapuesto al ser desacralizado”. Todos cambiamos a lo largo de la vida, “pero lo que yo era antes de esos cambios, esa desacralizaciones, esas evoluciones, no ha desaparecido”. Ergo, como ya he apuntado antes, la visión pasoliniana –que no hegeliana<sup>55</sup>– del hombre contemporáneo supone pensar en él casi como lo haría un geólogo especializado en estratigrafía, habituado en este caso a buscar e identificar los estratos superpuestos a lo largo de la sedimentación humana<sup>56</sup>. Ahora bien, él sólo está interesado en denunciar el último cambio antropológico que, en una calculada simplificación, asocia al paso de una sociedad agrícola a otra industrial entregada al consumo. En estos momentos, convierte en imágenes el mito de Medea y, dada la naturaleza en principio atemporal de este lenguaje singular –pero visto a menudo como algo anticuado–, puede presentar la sociedad agrícola como una comunidad de seres pregramaticales, prelógicos y sagrados que se emocionan mucho más que piensan. Si Jasón escarbaba en su personalidad y consiguiera dar con aquel saludable estrato profundo, podría comprender que él se emocionó tiempo atrás ante el gran gesto de Medea. En efecto, ella sufrió un vuelco ético (*katastrophé*), se desacralizó hasta desorientarse y experimentó una conversión al revés. Ahora bien, es evidente que Jasón no quiere ejercer de geólogo experto en estratigrafía y, por lo tanto, abrir la mente a esta realidad no le sirve de nada, aunque al nuevo Centauro –al Pasolini desencantado del hombre contemporáneo– nadie le arrebatará el derecho de expresarla<sup>57</sup>. Y, a su vez, ¿cuál es el cálculo e interpretación del espectador? ¿Aceptaré la tesis de Pasolini? ¿La tomaré siquiera en consideración? ¿Pensaré que no le es provechosa? ¿Nos queda algún estrato de nuestra antigua y casi perdida santidad? ¿Comprende Occidente la catástrofe espiritual que ha causado al tercer mundo? ¿Comprende el tercer mundo su conversión al revés?

Avancemos: Medea, desde el margen inferior en el que vive, sube a la ciudadela de Corinto pese a tenerlo prohibido; ve a Jasón bailando con unos jóvenes, señal evidente de felicidad y de su total olvido de ella misma y de los hijos –escena 62 B, p. 551. Vuelve a casa abatida y una de sus sirvientas le reprocha su resignación. Le comunica que la gente dice que la teme porque, en su país, en su calidad de maga, podía hacer prodigios. Medea responde que lleva diez años lejos de su tierra, que es ya otra persona y que lo ha olvidado todo. Pero la sirvienta no se rinde y le asegura que continúa siendo lo que era y que podría recordar a su Dios. De repente, Medea reacciona y parece asumir la tesis del nuevo Centauro, según la cual bajo su estrato actual permanece oculto el anterior, que no ha desaparecido: *‘Quizá tienes razón. Continúo siendo la que era. Un vaso lleno de una sabiduría que no es mía’* (*‘Forse hai ragione. Sono restata quella che ero. Un vaso pieno di un sapere non mio’* –escena 62 D, pp. 551-52). Entra en

<sup>55</sup> “The sacred and the profane continue to exist side by side. I am not a Hegelian; there is indeed a thesis, the sacred, and an antithesis, the profane, but there is no synthesis, only juxtaposition” (Pasolini citado por Costa 1977, p. 68).

<sup>56</sup> “Yo soy tan metafísico, tan mítico y tan mitológico que no me arriesgo a decir que el dato sucesivo a otro anterior lo incorpore dialécticamente, lo asimile. Digo que ambos se yuxtaponen... soy “historicista”... comprendo que la historia es una evolución, una superación continua de datos, pero sé también que esos datos nunca son destruidos, son permanentes. Puede que sea irracional, pero es así” (citado por Mariniello pp. 170-71, pero corresponde a Duflet 1980, p. 80).

<sup>57</sup> Así se expresa por ejemplo en los dos primeros versos de su poema: “Ciò che non esprimo muore. / Non voglio che nulla muoia in me” (“Lo que no expreso muere. / No quiero que nada muera en mí”). Extraído de Pasolini 2005, *Palabras...* p. 106. Se trata de un poema de *Venti pagine di diario* 1948-49, recogido en “Apéndice II (1945-47)” en *Diari 1943-1953*, a P. P. Pasolini, *Tutte le opere. Tutte le Poesie I*, Mondadori, Milán, 2003.



su habitación y cae exhausta, se duerme y sueña que habla con el Sol, padre de su padre<sup>58</sup>, que le exige coraje. Pasolini quiere ahora una Medea activa y la filma en contrapicado desde el pie de las escaleras de su habitación mientras anuncia con gran soberbia su futura venganza:

*‘¡Oh Dios, oh justicia cara a Dios, oh luz del sol! La victoria sobre mis enemigos será espléndida. Ya avanzo directa a mi meta y finalmente me vengaré como conviene. ¡Oh Dios, oh justicia cara a Dios, oh luz del sol! ¡Escuchad por tanto mis planes! Enviaré una de mis mujeres a rogar a Jasón que venga a mi casa. Seré muy dulce con él y le diré: “¡Es justo que te cases con la hija del Rey!”’. Le diré: “¡Este matrimonio será muy útil a nuestros hijos”... La Nodriza: ‘Ya que me has revelado tus intenciones, nosotros queríamos serte útiles... aconsejándote recordar las más santas leyes humanas’. M. ‘Ya no puedo actuar de otra modo. Vosotras no podéis aprobarlo sólo porque no habéis sufrido todos los males que he sufrido yo’. D: ‘Pero ¿quién te dará el coraje para hacer lo que tienes en mente?...’. M: ‘Hallaré este coraje pensando que él será a su vez infeliz’. D: ‘Pero tú no lo serás menos, pobre mujer desesperada’. M: ‘Basta, Nodriza, basta: es hora de actuar. Estas conversaciones son del todo inútiles... ves a casa de Jasón y tráemelo aquí. Pero te ruego que no le digas nada de nuestros planes. Tú me estimas y, sobre todo, eres mujer’ (M: ‘O Dio, o giustizia cara a Dio, o luce del Sole! La vittoria che intravedo sopra i miei nemici, sarà splendida. Ormai vado diritta al segno, e infine mi vendicherò come devo. O Dio, o giustizia cara a Dio, o luce del Sole! Ascoltate dunque i miei piani! Manderò una delle mie donne a pregare Giasone di venire da me. Sarò con lui molto dolce e gli dirò: “È giusto che tu sposi la figlia del Re!” Gli dirò: “Questo matrimonio sarà molto utile ai nostri figli!” O Dio, o giustizia cara a Dio, o luce del sole!’ N: ‘Poiché ci hai rivelato le tue intenzioni, noi vorremmo esserti utili ...consigliandoti di ricordare le più sante leggi umane’. M: ‘Ormai mi è impossibile agire diversamente. Voi non potete approvarmi solamente perché non avete sofferto tutti i mali che ho sofferto io’. N: ‘Ma chi ti darà il coraggio di fare ciò che hai in mente? Chi ti darà questo coraggio’. M: ‘Troverò questo coraggio: pensando che egli ne sarà reso infelice’. N: ‘Ma tu non lo sarai di meno, povera donna disperata!’ M: ‘Basta. Nutrice, basta: è tempo di agire. Queste chiacchiere sono del tutto inutili. Tu, nutrice, va’ da Giasone e conducimelo qui. Però ti prego non dirgli nulla dei nostri piani. Tu mi ami e per di più sei donna’ –escena 72, pp. 552-53)<sup>59</sup>.*

Y, aún en sueños, Medea ejecuta su plan. Jasón accede a visitarla y ella le hace creer que desea su felicidad y la de Glauce; sus hijos la obsequiarán con un vestido de novia especial: el suyo de sacerdotisa; dice a sus hijos que ha hecho las paces con su padre y que no le guarda rencor alguno, si bien llora por causa de unos temores enigmáticos. La degradación ética de Jasón llega al extremo de decirle a su vez que en ella ha prevalecido finalmente la “sabiduría” (“saggezza”), y le asegura que pedirá al rey Creonte (Massimo Girotti) que no envíe a sus hijos al exilio. Medea concluye el

<sup>58</sup> Cfr. E. Med. 406 i 746 (Diggle 1987, rpr. 1989). No obstante, merece la pena tener presente también la relación entre Medea y ritos lunares: “Medea es la nieta del sol, de Helios: según Mircea Eliade, relacionada con su lado nocturno, con el mundo de elección de las tinieblas; al hades se entra por la ‘Puerta del Sol’. Esta ambivalencia de lo solar aparece ya desglosada en el guión, donde Pasolini relaciona a Medea con ritos solares y lunares... Las dos acciones decisivas realizadas directamente por Medea en la película, el robo del Vello de Oro y el asesinato –sacrificio– de sus hijos, son llevadas a cabo de noche, bajo la mirada de una luna cómplice” (González, p. 158).

<sup>59</sup> Cfr. E. Med. 764-823 (Diggle).

encuentro con la trágica sentencia que su esposo no puede entender: ‘... *id... sì, como espero, os sonríe la fortuna, volved con la gozosa noticia que espero*’ (‘...*andate... Se vi arriderà la buona sorte come spero, ritornate con la lieta notizia che attendiamo*’ – escena 81, pp. 553-54)<sup>60</sup>. Glauce acepta el terrible presente, pese a que una de sus sirvientas le ha advertido que no lo haga. Se pone el vestido y la tragedia se consuma cuando éste se convierte en fuego y la abrasa. Creonte intenta salvarla cubriéndola con su cuerpo, pero mueren los dos. Fin del sueño –escena 84, p. 555.

El mito, lo sabemos bien, condiciona el guión de Pasolini y no puede en modo alguno “humanizarlo”. El espectador occidental contemporáneo acepta la representación de una tragedia que acaba con dos niños inocentes muertos a manos de una madre asesina, pero, basándose en la ética cristiana, en la que deriva de la Declaración de los Derechos del Hombre, o incluso en las antiguas enseñanzas de Aristóteles<sup>61</sup>, este espectador puede entender las razones de Medea, pero ciertamente la condena y quiere la catarsis o purificación de pasiones semejantes. ¿La quiere Pasolini? Huelga decir que el interrogante es retórico, pues no sería razonable pensar lo contrario. El mejor Occidente, al que también él pertenece, es el que substituye la venganza y la ley del talión por el castigo corrector del error y la rehabilitación de quien lo ha cometido; el Occidente que trabaja por la abolición de la pena de muerte; el que asume la corresponsabilidad social en el error ajeno, etc., pero, en estos momentos, Pasolini ha de subrayar –y lo ha hecho ya- el poder de fuerzas esenciales como el *érōs* anterior y la venganza-justicia de ahora –cara a Dios y, por tanto, sagrada- de una “mujer antigua”. En todo caso, es razonable pensar que Pasolini continúa enviando señales indicadoras de hasta qué punto los humanos luchan contra fuerzas incontrolables, como incontrolables son con harta frecuencia todos los odios y deseos de venganza generados por cualquiera opresión ejercida por cualquier poder. Y un último recordatorio: sería imperdonable no advertir que la complicidad femenina que Medea reclama para su acto de “justicia”, así como la astucia y la perversa simulación con que actuará, son también consecuencia trágica de la opresión secular que sobre las mujeres se ha ejercido por doquier.

Del sueño pasamos ahora a la realidad. El rey Creonte advierte que Glauce ni tan sólo es feliz con el vestido de novia que ella misma ha elegido –escena 63, p. 555-; sabe que Medea es la causa de su tormento y decide actuar con firmeza; baja al encuentro de la bárbara para comunicarle que ordenará su exilio y el de sus hijos, al tiempo que le confiesa que la teme como experta en maleficios. Medea, por su parte, pone en marcha su plan de simulación asegurándole que nada tiene en su contra y que aprueba este matrimonio. Le suplica, empero, que no los exilie, y se muestra dispuesta a acatar el poder: *‘Inclinaré mi cabeza ante quienes son más fuertes que yo’* (*‘Chinerò il capo a coloro che sono più forti di me!’*). La respuesta de Creonte es digna de la sabiduría de Heráclito: *‘Ciertamente, tus palabras son dulces... humanas... Pero es imposible ver en el fondo de un alma’* (C: *‘Certo le tue parole sono dolci... umane... Ma è impossibile*

<sup>60</sup> Cuando Jasón llega a Corinto acompañado de los niños para entregar a Glauce el presente de Medea, hay unas escenas que, sin una explicación de Pasolini –que, si existe, yo no he sabido hallar-, no me parecen fáciles de interpretar. Fusillo (p. 145) las entiende así: “scene quotidiane (bambini che mangiano angurie), momenti rituali (donne che accendono fucoli e intrecciano corone), il tutto enfatizzato da una musica particolarmente intensa”.

<sup>61</sup> Véase *Poética*, Cap. VI 2-3 (Kessel 1965 rpr. 1968): “la tragedia es, pues, imitación de una acción seria y completa... donde la representación descansa en la acción y no en la narración, y por medio de la compasión y del temor consigue la purificación de pasiones semejantes” (ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης... δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν -la traducción es mía).

*vedere nel fondo di un'anima*<sup>62</sup>). Perdido el combate, pues, Medea pide tan sólo un día de gracia para pensar en el exilio y en cómo mantendrá a sus hijos, y es entonces cuando el *lógos* de Creonte muestra sin pudor alguno la soberbia y vileza intrínsecas al poder:

C: *'Aunque lo lamento, mi voluntad no es la de un tirano despiadado, y mi manera de ser a menudo me ha sido perjudicial; lo sé y me doy cuenta de que me equivoco. Pero quiero concederte lo que me pides... y decirte la verdad. No es por odio ni por la sospecha de tu diversidad de bárbara, llegada a nuestra ciudad con signos de otra raza, que te temo... Sino por el temor de lo que pueda hacer mi hija: que se siente culpable ante ti y, conociendo su dolor, ella sufre uno que no la deja en paz. Tanto es así que para ella este matrimonio con Jasón es motivo de duelo en lugar de felicidad. Y es porque tú, sin culpa, no la oprimas con tu presencia que yo quiero inhumanamente expulsarte de mi tierra'* (C: *'Purtroppo il mio volere non è quello spietato di un tiranno, e la mia indole spesso mi è stata dannosa, lo so e sento di sbagliare. Ma voglio concederti ciò che mi chiedi ... E dirti la verità: non è per odio contro di te, né per sospetto della tua diversità di barbara, arrivata alla nostra città coi segni di un'altra razza, che ho paura ... ma è per timore di ciò che può fare mia figlia: che si sente colpevole verso di te e sapendo il tuo dolore, prova un dolore che non le dà pace. Tanto che per lei, queste nozze con Giasone sono ragione di lutto, anziché di felicità. È perché tu, senza colpa, non la opprime con la tua presenza che io voglio disumanamente cacciarti via dalla mia terra'* –escena 66, pp. 555-56)<sup>63</sup>.

Antes cumplía escandalizarse por la “justicia” de la bárbara Medea<sup>64</sup>, pero la del gentil rey de Corinto no la desmerece en absoluto. Efectivamente, Creonte impone su voluntad porque, en el asunto que ahora le ocupa, buscar la armonía entre intereses contrapuestos sería tan absurdo como imposible. Y donde no hay equilibrio no hay estabilidad, la falta de estabilidad genera peligro, el peligro genera miedo, y el miedo puede ser el escudo tras el cual se ampara todo lo injustificable. El rey quizá necesitaba un yerno con quien casar a su hija; quizá no ha sido sólo Jasón el causante de la situación actual, pero, haya una responsabilidad única por parte de él o la comparta con Creonte y Glauce, Medea está allí y tiene sus derechos. Ella lo dejó todo por Jasón y, además, hay unos hijos. La “justicia” del rey civilizado, inexperto en maleficios, autóctono y racialmente puro, consiste en pisotear brutalmente los derechos de Medea y de sus hijos y no, en cambio, en defenderlos. Y lo que es más repugnante aún: esta justicia inhumana se obstina inútilmente en adoptar un rostro humano, ya que es propia de un tirano despiadado, que Creonte asegura no ser, si bien su comportamiento lo contradice; en suma, el suyo es un vulgar drama burgués y psicológico marcado por el sentimiento de culpa.

Llegados a este punto, llegados a este *lógos*, tan o más semiológico que los anteriores, confieso abiertamente que soy incapaz de imaginar el alcance –por extenso, claro está– de la reflexión que Pasolini aspira a suscitar en el espectador, como tampoco puedo imaginar todo lo que hubiera dicho, si, todavía entre nosotros, hubiera vivido las

<sup>62</sup> Véase, pese a las diferencias, el fr. B 46 DK: “Los límites del alma no los hallarás caminado, cualquiera que sea el camino que emprendas; tan profundo es su *lógos*” (ψυχῆς πείρατα ἰὼν οὐκ ἂν ἐξεύροιο, πᾶσαν ἐπιπορευόμενος ὁδόν· οὕτω βαθὺν λόγον ἔχει –la traducción es mía siguiendo la edición de Diels- Kranz 1951 rpr. 1966).

<sup>63</sup> Cfr. E. Med. 271-356 (Diggle).

<sup>64</sup> La que, según dice el Jasón de la *Medea* de Eurípides, 536-38, no se da cuenta de que ahora está en Grecia donde es norma de derecho recorrer a las leyes. Muertos los hijos, le recuerda, 1339-1350 (Diggle), que una griega jamás habría osado obrar como ella.

numerosas “catástrofes espirituales” de los últimos treinta y cinco años. Habrá que reconocer, sin embargo, que los “expertos en maleficios” actuales –por ejemplo, los responsables de los llamados “imperios del mal”- se han multiplicado en la mente de quienes monopolizan el Bien y, en consecuencia, éstos últimos se han apresurado a “ajusticiarlos”; habrá que reconocer que, al tiempo que se han reconocido y aceptado algunas “diversidades y diferencias”, otras muchas continúan siendo perseguidas en aras de una uniformización que, en un mundo global como el nuestro, se impone tiránica y despiadadamente sin pretender adoptar un rostro humano<sup>65</sup>; habrá que reconocer que el odio racial y la xenofobia aumentan sin cesar; que hay maneras tan bárbaras como las antiguas de pisotear los derechos de los niños o simplemente de asesinarlos; que, en la cuenta de la “justicia masculina”, se suman más y más cadáveres de mujeres oprimidas y maltratadas, y que, por lo demás, el miedo atenaza a personas e incluso a naciones enteras, ricas y pobres, abocándolas, por ejemplo, a un trágico consumismo armamentístico. Y, claro está, si al miedo se le añade el poder, entonces...

Después de la visita del rey, el sueño continúa haciéndose realidad; en esta ocasión, empero, la llegada de Jasón, convocado por Medea, confirmaría la tesis del nuevo Centauro. En efecto, Jasón se niega a escarbar en su personalidad hasta hallar aquel estrato inferior que le permitiría comportarse como un “hombre antiguo” capaz de comprender la tragedia personal de Medea. Antes al contrario, baja altivo desde Corinto para amonestarla con severidad: *‘Es hora de que finalmente, claramente, te convenzas de que el éxito de mis empresas sólo las debo a mí mismo...’* (*‘È ora che tu ti convinca infine, chiaramente, che io devo soltanto a me stesso la buona riuscita delle mie imprese’*). Y, dado que fue el *érōs* indómito quien, dándole un vuelco, la hundió en la catástrofe, osa añadir: *‘... si algo has hecho por mí, lo has hecho por amor de mi cuerpo’* (*‘... se hai fatto qualcosa per me, lo hai fatto solo per amore del mio corpo’*)<sup>66</sup>; en suma: *‘... te he dado mucho más de lo que he recibido’* (*‘... ti ho dato infine molto più di quello che ho ricevuto’*). Medea no puede, pues, sino continuar recurriendo a la simulación y a la astuta mentira, mientras que Jasón se reafirma en su estulticia: *M: ‘tan sólo quería que me perdonases... he sido injusta’. J: ‘¿Perdonarte? Sí, te perdono’* (*M: ‘Volevo soltanto che tu mi perdonassi... Io sono stata ingiusta’. J: ‘Perdonarti? Ma sì, ti perdono’* –escena 79, pp. 556-57).

Pasolini no puede abandonar ahora la lógica interna del guión tal como lo ha concebido, pero, antes y sobre todo después de su muerte, este planteamiento, que es tan antiguo como los mismos griegos, ha pasado a ser cada vez más políticamente –y afortunadamente- incorrecto. Jasón, el polo masculino de la presente oposición binaria, actúa guiándose por la razón y el cálculo, con una causa (*aiṓtía*) y con un objetivo (*télos*); a Medea, en cambio, la guía la emoción, el sentimiento y la sensualidad. La espectadora crítica, por su parte, reivindicaba y reivindica la misma capacidad noética para el polo femenino, no fuera que alguien creyera que el intelecto del último sólo sirve para concebir maquinaciones, astucias y goces sexuales. No obstante, Pasolini jamás fue políticamente correcto<sup>67</sup>, y, en lo tocante al personaje “Medea”, a él le interesaba

<sup>65</sup> Uniformización que quienes interpretan a Pasolini ven a veces como un tipo de “solución final”: “La historia cuya interrupción anuncia Pasolini es... la de la dialéctica originada en la lucha de clases, una historia antiquísima para la que el mundo occidental burgués ha buscado una inédita solución final al transformar las clases otrora diversas y resistentes en masas asimiladas a su propia forma de vida” (Pasolini, 2005, p. 333, corresponde al capítulo “Léxico pasoliniano: ‘Genocidio’”, a cargo de Mariano Maresca y Juan Ignacio Mendiguchia).

<sup>66</sup> Cfr. E. Med. 526-531 (Diggle).

<sup>67</sup> Y, además, parte de la *Medea* de Eurípides donde Jasón afirma, 569-574 (Diggle), que convendría que les mujeres no existieran y que los mortales tuvieran hijos por otra vía.

magnificar su gesto, ya que su enamoramiento instantáneo, fruto de la emoción, fue “santo” comparado con la razón interesada de Jasón, cuando pensó cómo robaría el vellocino de oro a fin de que su tío le restituyera finalmente el reino.

Y, si nos inclinamos por una interpretación política de la escena, si optamos por la analogía, no sería difícil concluir que todos los Poderes con vocación imperial, colonial, etc., no importa la época, la naturaleza o el nombre –si bien Pasolini denuncia especialmente el Poder del neocapitalismo contemporáneo<sup>68</sup>–, se han comportado siempre como el Jasón anterior. El éxito de sus empresas, en el supuesto de que hayan sido civilizadoras o mínimamente beneficiosas, les corresponde en exclusiva; los sometidos han querido siempre gozar y aprovecharse del “cuerpo” del Emperador –la interpretación es libre–, y ni que decir tiene que, pese a haber sido causa de estragos y sufrimientos innumerables, los poderosos siempre afirman haber dado más de lo que han recibido. Las víctimas ya no piden perdón ni se les ocurre decir que son ellas las que han sido injustas, pero algunos imperios, no importa la época, la naturaleza o el nombre, en el fondo de su corazón y de su mente, han creído siempre y todavía creen que pueden y deben perdonarlas.

Las escenas siguientes reproducen en la realidad lo que Medea vio en sueños<sup>69</sup>, excepción hecha de un cambio: el vestido de novia de Glauce, el que la traicionada esposa de Jasón le ha enviado con los mejores deseos de felicidad, no se convierte en fuego, sino que la enloquece y hace que se precipite al vacío desde el muro de Corinto seguida de su padre, que también muere<sup>70</sup>. Con el ánimo más que probable de reafirmar la talla humana de Medea pese a su firme voluntad de llegar al infanticidio para castigar a Jasón, Pasolini la presenta en la siguiente escena más maternal que nunca. Es hora de que los niños se acuesten, los llama, los purifica con un baño lustral, los abraza y los acaricia amorosamente, y, como acontece siempre en las tragedias griegas, no presenciaremos el acto terrible, sino que simplemente sabremos que ha sacrificado a sus hijos por la visión fugaz de un puñal ensangrentado –escena 95, p. 559. A la mañana siguiente, Medea prende fuego a la casa, pira ardiente en la que arderán sus cuerpos, y espera la llegada de Jasón para consumir dialécticamente su terrible venganza<sup>71</sup>:

*M: ‘¿Por qué intentas pasar a través del fuego? No podrás hacerlo. Si quieres hablar conmigo, puedes hacerlo, pero sin tenerme cerca ni tocarme’. J: ‘¿Qué has hecho? ¿Qué has hecho? ¿No sufres ahora también como yo?’.* *M: ‘Con tal de que tú no rías, quiero sufrir’.* *J: ‘Pero tu mismo Dios te condenará. ¡Basta!’.* *M: ‘Sí, basta. ¿Qué quieres de mí?’.* *J: ‘Deja que entierre a mis hijos y les llore’.* *M: ‘¿Tú? ¡Mejor vuelve a enterrar a tu esposa!’.* *J: ‘Sí, iré pero sin mis dos hijos’.* *M: ‘Tus lamentos nada son ahora: lo verás cuando seas viejo’.* *J: ‘¿Por tu Dios*

<sup>68</sup> “Escribo “Poder” con P mayúscula... sólo porque no sé en qué consiste este nuevo Poder y quién lo ejerce... No lo reconozco en el Vaticano, ni... ni... Tampoco lo reconozco en la gran industria... me parece más bien como un todo (industrialización total)... no italiano (transnacional)... conozco... su (exitosa) determinación de transformar a los campesinos y al subproletariado en pequeños burgueses, y sobre todo su anhelo cósmico de llevar hasta sus últimas consecuencias el “desarrollo”: producir y consumir” (Pasolini 2005, *Palabras...* p. 249, corresponde al capítulo “El verdadero fascismo y por tanto el verdadero antifascismo”).

<sup>69</sup> Cfr. E. Med. 866-975 (Diggle).

<sup>70</sup> Fusillo (p. 153) indica que se trata de una variante inspirada directamente en el drama *Lunga notte di Medea* de Corrado Alvaro, y añade: “Le due versioni della prima vendetta di Medea che si giustappongono nel film rappresentano così le polarità base di tutta la Medea pasoliniana: magico/razionale; mitico/realistico, che si riflettono anche nei due scioglimenti: uccisione per magia/suicidio”.

<sup>71</sup> Al respecto, véase, por ejemplo: Segal, 1996.

*querido, te lo ruego, déjame acariciar una vez más estos cuerpos inocentes!'. M: '¡No. No insistas más, es inútil! Nada es posible ya, ahora ya no' (M: 'Perché cerchi di passare attraverso il fuoco? Non potrai farlo. È inutile tentare. Se vuoi parlarmi, puoi farlo, ma senza avermi vicino né toccarmi'. J: 'Che cosa hai fatto, che cosa hai fatto? Ora, non soffri anche tu come me?'. M: 'Pur che tu non rida, io voglio soffrire'. J: 'Ma quel tuo stesso Dio ti condannerà. Basta!'. M: 'Sì Basta. E che cosa vuoi da me?'. J: 'Lasciami seppellire i figli e piangerli'. M: 'Tu? Torna piuttosto a seppellire la tua sposa!'. J: 'Sì, ci andrò ma senza i miei due bambini'. M: 'Ora il tuo pianto non è niente: te ne accorgerai nella tua vecchiaia!'. J: 'Per il tuo caro Dio, ti scongiuro, lasciami accarezzare ancora una volta quei poveri corpi innocenti!'. M: 'No. Non insistere, ancora, è inutile! Niente è più possibile, ormai' –escena 97, pp. 559-60)<sup>72</sup>.*

Partíamos del mundo primitivo y a él hemos vuelto. Medea, a diferencia del Centauro viejo, habla –aunque sobre todo actúa– y no necesita que nadie lo haga en su nombre. Ahora bien, su lógica es muy diferente de la nuestra y, como afirmaba el Centauro nuevo respecto de la del viejo, no la podemos entender. Nuestros interrogantes son muy previsibles: ¿Por qué han de pagar los hijos la vileza del padre?<sup>73</sup> ¿Qué sentido tiene que Medea castigue a Jasón como lo hace, si también ella ha de sufrir la más trágica de las pérdidas: sus hijos?<sup>74</sup> ¿Tan sólo ha pensado en la vejez de Jasón? Si Medea ya ha conseguido eliminar a su enemiga y castigar al rey, si de hecho ya se ha vengado de Jasón, ¿por qué sacrificar a los niños? ¿Por ventura es consciente de que, después de sus actos, no hay escapatoria posible ni para ella ni para ellos? ¿Es creíble que aún esté viva después de lo que ha hecho? ¿Cómo es posible que Corinto no haya vengado todavía a su rey y a su princesa? No; con nuestra lógica, definitivamente no podemos entender a Medea y, en consecuencia, deberíamos “razonarla” de otro modo<sup>75</sup>. Sin embargo, no es una tarea fácil, porque, según Pasolini, ha habido un cambio antropológico, visto como una superposición de estratos sobre un fondo antiguo, que oprime la mente y el sentimiento tradicionales, los del auténtico *ánthrōpos*, hasta asfixiarlos. Él, Pasolini, es una *rara avis* (“Yo soy una fuerza del Pasado. / Sólo en la tradición pongo mi amor” –“Io sono una forza del Passato. / Solo nella tradizione è il mio amore”<sup>76</sup>), piensa antes que filosofa<sup>77</sup>, y ha tenido una vida lo suficientemente trágica<sup>78</sup> para hacernos ver, mediante la fuerza semiológica de un mito griego

<sup>72</sup> Cfr. E. Med. 1317-1322; 1361-63; 1377; 1389-1404 (Diggle).

<sup>73</sup> Cfr. E. Med. 116-17 (Diggle).

<sup>74</sup> Cfr. E. Med. 1046-47 (Diggle).

<sup>75</sup> “Hoy asistimos al dominio de la racionalidad y de los “expertos”... cada vez que una madre asesina a su hijo, una legión de psicólogos, criminólogos, pedagogos y jueces del tribunal de menores comparecen para explicar al pueblo la Verdad. ¿Qué significado tiene que una madre meta a su hijo en la lavadora? ¿Es un monstruo? ¿O quizás es una persona que vive el tipo de trágicas tensiones que se muestran en la Medea de Pasolini? Con Pasolini Italia asistió por última vez a la escenificación de la condición trágica de la existencia. La relación de Pasolini con Grecia no tiene que ver tanto con la filosofía griega... cuanto con la tragedia: la mayor escenificación de las pasiones que se ha conocido en el mundo occidental. La tragedia es la defensa del abismo de la desesperación” (Maresca 2006, p. 46, corresponde al capítulo “Todos estamos en peligro” a cargo de Pietro Barcellona).

<sup>76</sup> “Poesie mundane” (Pasolini 1964).

<sup>77</sup> Lo que le hace verse a sí mismo como otro “Sócrates”: “Parla, qui, un misero e impotente Socrate / che sa pensare e non filosofare, / il quale ha tuttavia l'orgoglio / non solo d'essere intenditore // (il più esposto e negletto) / dei cambiamenti storici, ma anche / di esserne direttamente / e disperatamente interessato” (Pasolini, 2005, p. 279, corresponde a “Versi sottili come righe di pioggia”, publicado por primera vez en *Sul Porto*, n. 3, 1974; incluido en *La nuova gioventù. Poesie friuliane*, Einaudi, Turín, 1974).

<sup>78</sup> “... si lo sabe todo, es porque lo ha experimentado todo. A quien le preguntaba cuál era el fundamento de sus afirmaciones y denuncias en los últimos escritos (que él definía como “corsari”) respondía: ‘todo

convertido en imágenes<sup>79</sup>, que la tragedia de Medea y Jasón es también la nuestra<sup>80</sup>, que hemos sufrido una catástrofe espiritual, una conversión al revés. El mito es en sí mismo atemporal, pero si, además, procedemos a su mimesis y lo filmamos allí donde todavía pervive algo de lo que el relato antiguo explica, entonces casi se convierte en realidad, y la realidad es un sistema de signos que hay que interpretar<sup>81</sup>, y así lo hemos hecho. Por otra parte, la palabra ya no tiene en la *Medea* de Pasolini el papel primordial que tuvo en su homónima tragedia griega, de modo que el margen para la interpretación se amplía considerablemente, y al lector, huelga decirlo, le corresponde ahora el derecho inalienable de juzgar si la que he ido exponiendo a lo largo de estas páginas le parece acertada o no.

Con todo, no querría concluir este trabajo sin justificar lo que ha sido una opción consciente, pero criticable como cualquiera otra. En primer lugar, he de reconocer que, reflexionando sobre la *Medea* de Pasolini, en mi caso desde la perspectiva de la Tradición Clásica, podía acceder o no a sus requerimientos hermenéuticos. Por ejemplo, podría haberme inclinado –aunque con escasísimas posibilidades de decir algo realmente novedoso– por el careo riguroso del texto pasoliniano con el de Eurípides. No ha sido así y, por lo tanto, es obvio que he querido entrar en el “juego intelectual de interpretación de signos –de margen amplio, ya lo he dicho– a que Pasolini nos invita, y he dejado al margen la crítica de su concepción y uso de la Semiología como tal<sup>82</sup>. Al respecto, Costa (1977) se hace eco de las críticas que en su momento le hiciera un auténtico experto en la materia: Umberto Eco:

“Umberto Eco dismissed Pasolini’s notion that ‘the smallest units of cinematic language are real objects reproduced on the screen’ as a ‘remarkably naive kind of semiology’. Eco pointed out that the ideas of the director contradict ‘the most elementary principles of semiology, which hold that facts of nature become cultural phenomena, and do not reduce cultural facts to natural phenomena’ (p. 39). “In spite of Pasolini’s various attempts to engage in a semiology of cinema, his initial premise... i.e. the cinema as the language of reality is decidedly anti-semiological” (p. 41).

Por otro lado, aceptar su juego implicaba saber gozar de la poética de la barbarie<sup>83</sup>; rehuir por completo la idealización neoclásica de la Grecia antigua –para él racional y fría– e inclinarse, en cambio, por la antropología y el psicoanálisis; implicaba igualmente optar por oposiciones demasiado nítidas y faltas de matices –sobre todo, antigüedad / contemporaneidad; campo / ciudad; agricultura-artesanía / industria–

---

esto lo sé porque lo vivo’ ” (Fantuzzi, pp. 21-2). “... por la vida que llevo pago un precio... Es como alguien que baja al infierno. Pero cuando vuelvo –si es que vuelvo– he visto otras cosas, más cosas” (Pasolini 2005, *Palabras...* p. 309, corresponde al capítulo “Todos estamos en peligro”).

<sup>79</sup> Sobre el uso griego y latino en la obra de Pasolini, véase, por ejemplo: Todini 1995.

<sup>80</sup> “La grecità e il nostro passato – un passato che ha attinenza col presente e anzi lo condiziona... Per questo i personaggi e i temi antichi e greci si fondono e si contaminano con personaggi e eventi della contemporaneità e della storia... La classicità della tragedia... rivolta alla contemporaneità del pubblico borghese, ha la capacità di attivare non soltanto il terrore della morte, ma l’orrore del presente” (Passeri 2010, p. 112).

<sup>81</sup> “Medea e Giasone sono infatti due personaggi simbolici, che rappresentano da una parte una cultura primitiva, magica e sacrale, dall’altra una cultura moderna, razionalistica e borghese... a questa bipolarità culturale se ne sovrappone una psicanalitica tra Es ed Ego (Pasolini affermava fra altro di aver concepito Giasone e Medea come un unico personaggio), e una politica fra Occidente e Terzo Mondo” (Fusillo, p. 134).

<sup>82</sup> Véase, por ejemplo: Desogus, 2017.

<sup>83</sup> Véase, por ejemplo: Morán, 2014.

producción-consumo irracional-; implicaba negar la síntesis dialéctica del desarrollo histórico; demonizar excesivamente el primer mundo y eximir con frecuencia al tercero de responsabilidades ciertas, etc., etc. Ahora bien, dudo mucho que exista el espectador que, en su adhesión radical al ideario del director italiano, cierre los ojos y la mente a ciertas “rigideces” indudables de su *Medea*. Y, con todo, como docente de Tradición Clásica y, en consecuencia, habituado a la adaptación del legado griego a ideologías y sensibilidades de índole muy diversa<sup>84</sup>, o simplemente como lector y admirador de la tragedia griega como género, su ejercicio mítico-semiológico –que Eco desaprueba por heterodoxo- se me antoja original, brillante y saludablemente provocador. Cumple decir que no es el único cineasta que ha apelado a la tragedia griega –*lato sensu*- para interpelar al espectador contemporáneo a propósito de las miserias éticas de nuestro mundo y la crisis de valores que lo estigmatiza –pienso ahora, por ejemplo, en Woody Allen<sup>85</sup>-, pero pocos como Pasolini, enamorado del pasado para intentar que reviva en el presente, ha sabido ubicarse con osadía en el centro de la tensión crítica inherente a la tragedia –en aquellos polos opuestos irreconciliables- y equipararla a lo que considera poder excesivo de la Razón. O, dicho con palabras precisas de Pietro Barcellona (Maresca 2006, p. 44, corresponde al capítulo “Todos estamos en peligro”):

“La crítica del racionalismo ilustrado y el regreso a la tragedia constituyen el santo y seña de Pasolini. La clave de su actualidad es la contradicción trágica, entendida no en términos dialécticos, sino como una permanente e irresoluble coexistencia no tanto de las diferencias cuanto de los opuestos: una especie de ambivalencia estructural de los seres humanos civilizados en la cultura occidental a partir de la herencia griega que... ha marcado profundamente la vida y las obras de Pasolini”.

### Referencias bibliográficas completas:

- . Annovi, G. M. (2017). *Pier Paolo Pasolini: performing authorship*. New York: Columbia University Press.
- . Baldoni, Adalberto & Gianni Borgna (eds.). *Una Lunga Incomprensione. Pasolini fra Destra e Sinistra*. Firenze: Vallecchi, 2010.
- . Benini, Stefania (2015). *Pasolini: the sacred flesh*. Toronto: University of Toronto Press.
- . Bergala, Alain et Jean Narboni. “Pasolini cinéaste”. *Cahiers du cinéma*. Hors série 9 (2e trimestre 1981).
- . Bremmer, J. N. “Why Did Medea Kill Her Brother Apsyrtus?”, a Clauss, J.; Johnston, S. I. (eds.) (1997, 83-102).
- . Brisolin, Viola (2011). *Power and subjectivity in the late work of Roland Barthes and Pier Paolo Pasolini*. Oxford; New York: Peter Lang.
- . Burnet, J. (ed.). *Platonis Opera*, vol. 2. Oxford: Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1901, rpr. 1991.
- . Caminati, Luca. *Il cinema come happening: il primitivismo pasoliniano e la scena artistica italiana degli anni Sessanta*. Milano: Postmedia, 2010.
- . Ceccatty, René de. *Pasolini. Biographie*. Paris: Gallimard, 2005.
- . Cherubibi, Laura (ed.). *Pasolini e noi. Relazione tra arte e cinema*. Milano: Silvana Editoriale, 2005.
- . Clauss, J.; Johnston, S. I. (eds.). *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.

<sup>84</sup> Véase, por ejemplo: Salvador, en López y Pociña, 2002; y también Tovar, 2002.

<sup>85</sup> Véase, por ejemplo: Gilabert 2009 y 2009.



- . Conti, Giuseppe. *Pasolini e il sacro*. Milano: Jaca Book, 1994.
- . Costa, Antonio. "The Semiological Heresy of Pier Paolo Pasolini" a *Pier Paolo Pasolini* (cap. IV), edited by Paul Willemen. London: bfi, 1977.
- . D'Ascia, Luca (2012). *La lingua scritta della realtà: studi sull'estetica di Pier Paolo Pasolini*. Bologna: Pendragon.
- . De Giusti, Luciano. *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in forma di poesia*. Pordenone: Edizioni cinemazero, 1979.
- . Desogus, P. (2017). "Pensiero in movimento: Semiotica, linguistica e teoria letteraria nell'empirismo eretico pasoliniano. *Enthymema: Rivista Internazionale di Critica, Teoria e Filosofia della Letteratura/International Journal of Literary Theory, Criticism and Philosophy*, vol. 17, 261-279.
- . Diels, H. – Kranz, W. (eds.). *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, 6th edn. Berlin: Weidmann, 1951, rpr. Dublin / Zurich, 1966.
- . Diggle, J. (ed.). *Euripidis Fabulae*. Oxford: Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1987, rpr. 1989.
- . Duflot, Jean. *Conversaciones con P. P. Pasolini*. Barcelona: Cinemateca Anagrama, 1971.
- . Duflot, Jean. *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*. Paris: Belfond, 1970.
- . Duflot, Jean. *Les dernières paroles d'un impie*. Paris: Belfond, 1981 (traducció italiana *Il sogno del centauro*. Roma: Einaudi Riuniti, 1983).
- . Fabro, Elena (ed.). *Il mito greco nell'opera di Pasolini*. Udine: Forum Editrice Universitaria Udinese Srl, 2006.
- . Fantuzzi, Virgilio. *Pier Paolo Pasolini*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1978.
- . Flacelière, R. *Plutarque. Dialogue sur L'Amour*. Paris: Les Belles Lettres, 1980.
- . Fortini, Franco. *Attraverso Pasolini*. Torino: Einaudi, 1993.
- . Fusillo, Massimo. *La Grecia Secondo Pasolini. Mito e Cinema*. Firenze: La Nuova Italia Editrice. Biblioteca di Cultura, 209, 1996, rpr. 1998.
- . Gallo, Daniele & Felice, Angela (2014). *Pier Paolo Pasolini: sulle tracce del sacro*. Milano: Gruppo editoriale Viator.
- . Gilabert, Pau. "Woody Allen and the Spirit of Greek Tragedy, from *Crimes and Misdemeanors* to *Match Point*". *BELLS (Barcelona English Language and Literature Studies)*, 11 (2009) 1-18.
- . Gilabert, Pau. "Cassandra's Dream, de Woody Allen: La contemporaneïtat de la tragèdia grega". *FAVENTIA* 30 / 1-2 (2009) 279-283.
- . Giménez, Antonio. *Una fuerza del pasado: el pensamiento social de Pasolini*. Madrid: Trotta, 2003.
- . González, Fernando. *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- . Gragnolati, Manuele (2013). *Amor che move: Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*. Milano: Saggiatore
- . Greene, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 1990.
- . Kessel, R. (ed.). *Aristoteles de arte poetica liber*. Oxford: Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1965, rpr. 1968.
- . López, A.; Pociña, A. (eds.). *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: Editorial Univ. de Granada, 2002.
- . Lloyd Jones H. –Wilson, N. G. (eds.). *Sophoclis Fabulae*. Oxford: Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1990.
- . Mancini, Michele e Giuseppe Perella. *Pier Paolo Pasolini. Corpi e Luoghi*. Roma, 1982.

- . Mantegazza, Raffaele. *Con pura passione: l'eros pedagogico di Pier Paolo Pasolini*. Palermo: Edizioni della battaglia; Torino: Distribuzione DIEST, 1997.
- . Manzoli, Giacomo. *Voce e silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*. Bologna: Pandragon, 2001.
- . Maraschin, Donatella (2014). *Pasolini: Cinema e antropologia*. Oxford: Peter Lang.
- . Maresca, Mariano (ed.). *Visiones de Pasolini*. Madrid: Ediciones Pensamiento, 2006.
- . Marinello, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Cátedra, 1999.
- . Martinelli, Luigi. *Pier Paolo Pasolini. Retrato de un intelectual*. València: Publicacions Universitat de València, 2010.
- . Maurizio, Viano. *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1993.
- . Mazza, Antonia. *Fortuna critica e successo di Pier Paolo Pasolini*. Pisa: Istituti editoriali e poligrafici di Pier Paolo Pasolini, 2002.
- . Micciché, Lino. *Pasolini nella città del cinema*. Venezia: Marsilio, 1999.
- . Monclús, Antonio. *Pasolini. Obra y Muerte*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1976.
- . Morán, Carmen (2014). "Partidario de la barbarie: Pasolini, Medea". *Extravío: Revista Electrónica de Literatura Comparada* 7, 42-57.
- . Naldini, Nico. *Pasolini: una vita*. Torino: Einaudi, 1989.
- . Naldini, Nico. *Mio cugino Pasolini*. Milano: Bietti, 2000.
- . Novello, Neil (ed.). *Pier Paolo Pasolini: generi e figure*. Ancona: Mediateca delle Marche, 2001.
- . Owen, S. G. P. *Ovidi Nasonis. Tristia*. Oxford: Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1915.
- . Parussa, Sergio. *L'eros onnipotente: erotismo, letteratura e impegno nell'opera di Pier Paolo Pasolini e Jean Genet*. Torino: Tirrenia Stampatori, 2003.
- . Pasolini, Pier Paolo. *Il Vangelo Secondo Mateo. Edipo Re. Medea*. Garzanti Editore s. P. A., 1964; rpr. 1991.
- . Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo herético* (traducción de Esteban Nicotra). Córdoba-Argentina: Editorial Brujas, 2005 (título original: *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 1993)
- . Pasolini, Pier Paolo. *Nueva York*. Madrid: errata naturae, 2011.
- . Pasolini, Pier Paolo. *Palabras de corsario* (muestra organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid). Madrid: Caja Duero; Círculo de Bellas Artes; Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y deportes, Dirección General de Promoción Cultural, 2005.
- . Pasolini, Pier Paolo. *Poesia in forma di rosa*. Milano: Garzanti, 1964.
- . Pasolini, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società*. Milano: Mondadori, 1999.
- . Pasolini, Pier Paolo (2015). *Polemica, politica, potere: conversazioni con Gideon Bachmann*. Milano: Chiarelettere.
- . Passeri, Alessio. *L'Eresia Cristiana Di Pier Paolo Pasolini*. Milano-Udine: Mimesis, 2010.
- . Ponzi, Mauro (2013). *Pasolini e Fassbinder: la forza del passato*. Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- . Reck, Hans ulrich. *Pier Paolo Pasolini*. München: Wilhelm Fink, 2010.
- . Rhodes, John David. *Stupendous, miserably city: Pasolini's Rome*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- . Ricordi, Franco (2013). *Pasolini filosofo della libertà: il cedimento dell'essere e l'apologia dell'apparire*. Milano: Mimesis.
- . Rinaldi, Rinaldo. *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mursia, 1982.

- . Rohdie, Sam. *The Passion of Pier Paolo Pasolini*. Bloomington: Indiana University Press; London: British Film Institute, 1995.
- . Ryan-Scheutz, Collen. *Sex, the self and the sacred: women in the cinema of Pier Paolo Pasolini*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2007.
- . Salvador, F. “La *Medea* de Pasolini (1969). Una estètica contracultural de lo mítico”, a López, A.; Pocina, A. (eds.) (2002, vol. 2, 1109-1132).
- . Sapelli, Giulio. *Modernizzazione senza sviluppo: il capitalismo secondo Pasolini*. Milano: Mondadori, 2005.
- . Savoca, Giuseppe (ed.). *Contributi per Pasolini*. Firenze: Leo S. Olschki, 2002.
- . Segal, Ch. “Eurípides’ *Medea*: Vengeance, Reversal and Closure”, a *Actes du Colloque International organisé à l’Université de Toulouse-Le Mirall. Pallas* 45 (1996) 15-44.
- . Siciliano, Enzo. *Vita di Pasolini*. Milano: Rizzoli, 1978.
- . Siciliano, Enzo. *Pasolini e Roma*. Milano: Silvana Editorial, 2005.
- . Spila, Piero. *Pier Paolo Pasolini*. Roma: Gremese, 1999.
- . Stack, Oswald. *Pasolini on Pasolini. Interviews with Oswald Stack*. London: Thames and Hudson in association with the British Film Institute, 1969.
- . Subini, Tomaso. *La necessità di morire: il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*. Roma: Ente dello spettacolo, 2007.
- . Todini, Umberto (ed.). *Pasolini e l’antico*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.
- . Tovar, F. “*Medea* de Séneca en *Así és la vida* (2000), filme de Arturo Ripstein”. *RELat*, 2 (2002) 169-195.
- . Viano, Maurizio. *A Certain Realism. Making Use of Pasolini’s Film Theory and Practice*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1993.
- . West, M. L. (ed.). *Iambi et Elegi Graeci Ante Alexandrum Cantati*. Vol I. Oxford: Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1989.